T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

20. YÜZYIL BATI SANATINDA BİREYSEL BELLEK ARAYIŞLARI VE SANAT EĞİTİMİNE KATKISI

AYÇA KONCİNA

İZMİR
2020

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

20. YÜZYIL BATI SANATINDA BİREYSEL BELLEK ARAYIŞLARI VE SANAT EĞİTİMİNE KATKISI

AYÇA KONCİNA

DANIŞMAN
Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

İzmir
2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum "20. Yüzyıl Batı Sanatında Bireysel Bellek Arayışları ve Sanat Eğitimine Katkısı" adlı çalışmanın içerdiği fikri izinsiz başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında ve bölümlerinin yazımında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve *intihal içermediğini* beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

20/08/2020

Ayça KONCİNA



DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU

Tarih: 07/09/2020

Tez Başlığı:

20. Yüzyıl Batı Sanatında Bireysel Bellek Arayışları ve Sanat Eğitimine Katkısı

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 141 sayfalık kısmına ilişkin, 05/09/2020 tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (Turnitin-Tez İntihal Analiz Programı) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı % 19 dur.**

- http://www.kutuphane.deu.edu.tr/tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/ adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum ☒

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) □	**Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30)** ☒
□ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, □ Kaynakça hariç, □ Alıntılar dâhil, □ Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, ☒ Kaynakça dâhil, ☒ Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı. ☒ **EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde.** □	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : Ayça KONÇİNA
Öğrenci No : 2017950059
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı
Programı : Resim-İş Öğretmenliği Yüksek Lisans

Statüsü : Yüksek Lisans ☒ Doktora □

ÖĞRENCİ
Ayça KONÇİNA
07.09.2020

DANIŞMAN
Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN
07/09/2020

Açıklamalar

1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (□) işaretleyerek doldurunuz.

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Ali Taş Tel: +90 (232) 3018026 veya ali.tas@deu.edu.tr) başvurunuz.

2: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin ciltlenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.

3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.

4: Turnitin-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**, Yazar Adı (author's first name) olarak **öğrencinin adı**, Yazar Soyadı (author's last name) olarak **öğrencinin soyadı** bilgisini yazınız.

TEŞEKKÜR

Tüm lisans ve lisansüstü ders dönemlerimde sanat tarihi derslerini almaktan keyif duyduğum, tez aşamasında da danışmanım olmasına çok mutlu olduğum, örnek aldığım zengin bilgi birikimi, sakin ve güven veren tavrıyla çalışmama yön veren, geniş kütüphanesiyle araştırmama alternatif imkân sağlayan ve her zaman olumlu yaklaşımlarıyla güven veren danışmanım Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN'a, bana bu zorlu süreçte her zaman destek olan aileme ve en çok da anneme teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ iv
ÖZET vii
ABSTRACT viii
BÖLÜM I 1
GİRİŞ 1
1.1.Problem Durumu 1
1.2. Amaç ve Önem 1
1.3. Alt Problem Cümleleri 3
1.4. Sınırlılıklar 3
1.5. Varsayımlar 4
1.6. Tanımlar 4
BÖLÜM II 5
KURAMSAL ÇERÇEVE 5
2. Zaman Makinesi Olarak Bellek 5
2.1. Bellek Kavramı 5
2.2. Anı Ağları Olarak Bireysel, Toplumsal ve Kültürel Bellek 6
2.3. Belleğin Düşün Tarihindeki Durakları 8
İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR 16
BÖLÜM III 18
YÖNTEM 18
3.1. Araştırma Modeli 18
3.2. Evren ve Örneklem 18
3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları 18
3.4. Verilerin Analizi 19
3.5. Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği 19
3.6. Araştırmacının Rolü 19
BÖLÜM IV 21
BULGULAR 21
4.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısında Batı'da Kültür Sanat Ortamı 21
4.1.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısında Resim Sanatında Bellek Yansımaları 24
4.1.1.1. Edvard Munch (1863-1944) 24
4.1.1.2. Marc Chagall (1887-1985) 27
4.1.1.3. Giorgio De Chirico (1888-1978) 33
4.1.1.4. Joan Miro (1893-1983) 36

4.1.1.5. René Magritte (1898-1967) 42
4.1.1.6. Salvador Dali (1904-1989) 48
4.1.1.7. Frida Kahlo (1907-1954) 54
4.1.1.8. Andrew Wyeth (1917-2009) 61
4.1.1.9. Paula Rego (1935-...) 64
4.2. 20. Yüzyılın İkinci Yarısında Batı'da Kültür Sanat Ortamı 70
4.2.1. 20. Yüzyılın İkinci Yarısında Çağdaş Sanatta Bellek Yansımaları 72
4.2.1.1. Louise Bourgeois (1911-2010) 72
4.2.1.2. Joseph Beuys (1921-1986) 76
4.2.1.3. Jasper Johns (1930-...) 79
4.2.1.4. Ilya Kabakov (1933- ..) 84
4.2.1.5. Christian Boltanski (1944- ...) 88
4.2.1.6. Doris Salcedo (1958-...) 92
4.2.1.7. Rachel Whiteread (1963-...) 95
4.2.1.8. Tracey Emin (1963-...) 98
4.3. Bellek Eğitimi Yönteminin Sanat Eğitimine Katkısı 102
BÖLÜM V 106
SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER 106
5.1. Tartışma 106
5.2. Sonuç ve Öneriler 107
KAYNAKÇA 115
İnternet Kaynakçası 122
Görsel Kaynakça 124
EKLER 126
EK 1 126
EK 2 127
EK 3 128

RESİM LİSTESİ

Şekil 1. Edvard Munch, Hasta Çocuk, 1907, tuval üzerine yağlıboya, 120x118.5 cm. Ulusal Galeri, Oslo.

Şekil 2. Marc Chagall, Ben ve Köyüm, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 191x150.5 cm. Museum of Modern Art, New York.

Şekil 3. Marc Chagall, Pencereden Paris, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 135.8x141.4 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Şekil 4. Marc Chagall, Doğum Günü, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 81x100 cm. Museum of Modern Art, New York.

Şekil 5. Giorgio de Chirico, Aşk Şarkısı, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 73x59.4 cm. Museum of Modern Art, New York.

Şekil 6. Giorgio de Chirico, İtalya Meydanı, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 25x35.2 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto.

Şekil 7. Joan Miro, Çiftlik, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 132x147 cm. National Gallery of Art, Washington.

Şekil 8. Joan Miro, Harlequins Karnavalı, 1924-25, tuval üzerine yağlıboya, 66x93 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

Şekil 9. Joan Miro, Katalan Köyü Başkanı, 1925, tuval üzerine yağlıboya, 92.4x73 cm. National Gallery of Scotland, Edinburg.

Şekil 10. René Magritte, Özgürlüğün Eşiğinde, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 238,8x185,4 cm. Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago.

Şekil 11. Rene Magritte, Geometrinin Ruhu, 1937, kağıt üzerine guaj boya, 37.5x29 cm. Tate Gallery, Londra.

Şekil 12. Rene Magritte Bellek, 1948, tuval üzerine yağlıboya, 59x49 cm. Özel Koleksiyon, Brüksel.

Şekil 13. Salvador Dali, Arzu Bilmecesi – Annem Annem Annem, 1929, tuval üzerine yağlıboya, 110x150.7 cm. Devlet Modern Sanat Galerisi, Münih.

Şekil 14. Salvador Dali, Belleğin Israrı, 1931, tuval üzerine yağlıboya, 24x33 cm. Museum of Modern Art, New York.

Şekil 15. Salvador Dali, Yanan Zürafa, 1937, ağaç üzerine yağlıboya, 35x27 cm. Kunstmuseum, Basel.

Şekil 16. Frida Kahlo, Bellek, Kalp, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 40x23.8 cm. Michel Petitjean Collection, Paris.

Şekil 17. Frida Kahlo, Suyun Bana Verdikleri, *1938,* tuval üzerine yağlıboya, 91x70,5 cm. Isidore Ducasse Koleksiyonu.

Şekil 18. Frida Kahlo, İki Frida, 1939, tuval üzerine yağlıboya, 172x172 cm. Museum of Modern Art, Mexico City.

Şekil 19. Andrew Wyeth, Kış 1946, ahşap üzerine tempera, 79,7x121,9 cm. North Carolina Museum of Art, Raleigh.

Şekil 20. Andrew Wyeth, Christina'nın Dünyası, 1948, ahşap üzerine tempera, 82x121 cm. Museum of Modern Art, New York.

Şekil 21. Paula Rego, Hizmetçiler, 1987, kağıt üzerine akrilik teknik, 213x244 cm, Saatchi Gallery, Londra.

Şekil 22. Paula Rego, Pamuk Prenses ve Üvey Anne, 1995, kağıt üzerine pastel teknik, 170x150, Saatchi Gallery, Londra.

Şekil 23. Paula Rego, Babasının Avlarıyla Oynayan Pamuk Prenses, 1995, kağıt üzerine pastel teknik, 170x150 cm. Saatchi Gallery, Londra.

Şekil 24. Louise Bourgeois, Babanın Yok Edilmesi, 1974, enstalasyon, sıva, lateks, ağaç, kumaş, 237.8 x 363.3 x 248.7 cm. Robert Miller Gallery, New York.

Şekil 25. Louise Bourgeois, Anne, 1999, enstalasyon, bronz, paslanmaz çelik ve mermer, 927x891x1024 cm. Tate Modern Museum, Londra.

Şekil 26. Joseph Beuys, Sürü, 1969, enstalasyon, Volkswagen minibüs, yağ, keçe, el feneri, kızak. Neue Gallery, Staatliche Museen, Kassell.

Şekil 27. Jasper Johns, Boyanmış Bronz, 1960, enstalasyon, iki adet bronz döküm bira kutusu, 14x20.3x12.1 cm. Museum Ludwig, Köln.

Şekil 28. Jasper Johns, Duygularımın Anısına, 1961, tuval üzerine yağlıboya ve nesneler, 102.2 × 152.4 × 7.3 cm. Museum of Contemporary Art, Chicago.

Şekil 29. Jasper Johns, Yaz, Mevsimler serisi, 1985, tuval üzerine balmumu, 191x127 cm. Leo Castelli Gallery, New York.

Şekil 30. Ilya Kabakov, The Tuvalet, 1992, enstalasyon, Documenta IX, Kassel.

Şekil 31. Ilya Kabakov, Hiçbir Şeyi Atamayan Adam, 1988, enstalasyon, Ronald Feldman Gallery, New York.

Şekil 32. Christian Boltanski, Ölü İsviçreliler Rezervi (Küçük), 1990, enstalasyon, fotoğraf, kumaş, teneke kutu, ve lamba, 294.6x94x34.3 cm. Marian Goodman Gallery, New York.

Şekil 33. Christian Boltanski, The Storehouse, 1988, enstalasyon, siyah-beyaz fotoğraf, metal kutu, lamba. Museum of Modern Art, New York.

Şekil 34. Doris Salcedo, Unland, 1998, enstalasyon, ahşap masa, beton. Tate Britain, Londra.

Şekil 35. Doris Salcedo, Atrabilious, 1992-93, enstalasyon. kadın ayakkabıları, kumaş. Museum of Modern Art, New York.

Şekil 36. Rachel Whiteread, Dolap, 1998, enstalasyon, alçı, siyah keçe. Tate Gallery, Londra.

Şekil 37. Tracey Emin, 1963-1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes, 1995, enstalasyon, çadır, şilte, aplike, ışık, 122x245x214 cm. Saatchi Gallery, Londra.

Şekil 38. Tracey Emin, Ruhu Keşfetmek, 1994, enstalasyon, 32 sayfa A4 kağıt, mürekkep, Tate Gallery, Londra.

Şekil 39. Tracey Emin, Yatağım, 1998, enstalasyon, yatak, dağınık kıyafet ve nesneler, 79x211x234 cm. Saatchi Gallery, Londra.

ÖZET

20. YÜZYIL BATI SANATINDA BİREYSEL BELLEK ARAYIŞLARI VE SANAT EĞİTİMİNE KATKISI

20. yüzyılda, hızla artan bilimsel, teknolojik ve politik dönüşümlerin getirileriyle yeni bir zaman algısı görülmektedir. Bilimsel gelişmelerin hızlı artışı, zamanı yakalayamama ve geçmişe özlemle birleşerek, bellek ve nostalji olgularına ilgiyi tetiklemiştir. Küresel düzlemdeki bu gelişim ve değişimler, saklama ve koruma dürtülerini harekete geçirdiği gibi, yeni zaman algısı bu eylemlerin biçim ve işlevlerini de farklılaştırmıştır.

Sanatın temel özelliklerinden biri, antik dönemlerden bu yana insanlığın varlığını, tarihini, kültürel değerlerini ve deneyimlerini gelecek zamana aktarabildiği bir ifade aracı olmasıdır. Bir kaydetme ve saklama biçimi olarak sanat, bireysel, toplumsal ve kültürel bellek için önemli bir yere sahiptir. 20. yüzyılda gerçekleşen insanlık tarihini derinden etkilemiş hızlı değişimler, sanatta da yeni düşünce ve oluşumlara sebep olmuştur. Araştırmada ilk olarak, bellek kavramı tanımları üzerinde durularak, antik dönemden günümüze düşünürlerin görüşleri ve düşün tarihinde geçirdiği dönüşümler incelenmiştir. Bireysel, toplumsal ve kültürel bellek kavramları ele alınıp sanat tarihindeki rolü araştırılmıştır. İki büyük dünya savaşının yaşandığı 20. yüzyılda, Batı dünyasının kültür ve sanat ortamı hakkında araştırmalar yapılmıştır.

Araştırma, geçmişte kalan deneyimlerin bellekte bıraktığı izleri ilham deposu olarak gören sanatçıların öz yaşam öykülerini yansıtan eserleri konu almaktadır. Bu bağlamda ortaya çıkarılan eserlerde, sanatçıların yaşadıkları toplumun kültür izlerini barındırdıkları, kişisel deneyim ve anılarını tekrar inşa ettikleri eserleri çözümlenmektedir. Birçok sanatçı için, çocukluk anıları, travmalar ve kültürel baskı gibi yaşantıların bellekte oluşturduğu imgeler ilham kaynağı niteliğindedir. Araştırma kapsamında sanatçıların eserleri her ne kadar bireysel belleklerinin ürünü olarak sınıflandırılmış olsa da, bellek türleri arasında net yargıya varılabilen bir ayrım yapılamadığı gözlemlenmiştir. Son bölümde sanat eğitiminin bellek temasıyla ilişkisi incelenip kuramsal görüşlerle tanımlanmıştır. Bellek eğitimi yöntemi olarak bilinen tekniğin sanat eğitimine katkısı araştırılmıştır. Sanat eğitimi süresince bellek edimindeki gelişmenin sebep olduğu üslup farklılıkları irdelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Batı sanatı, bellek, otobiyografik anlatılar, sanat eğitimi

ABSTRACT

THE SEARCH FOR INDIVIDUAL MEMORY IN 20TH CENTURY WESTERN ART AND ITS CONTRIBUTION TO ART EDUCATION

In the 20th century, a new perception of time was reviewed, with the returns of rapidly increasing scientific, technological and political transformations. The rapid increase in scientific developments, the inability to catch up with time and the yearning, triggered the interest in memory and nostalgia cases. These enhancements and changes in the global balance have stimulated the hiding and keeping impulses and the new perception of time has differentiated the forms and functions of these actions.

One of the main features of art is that it has been a means of expression that humanity has been able to transfer its existence, history, cultural values and experiences to the future since ancient times. As a form of recording and storage, art has an important place for individual, social and cultural memory. Rapid changes that deeply affected the history of humanity in the 20th century caused new ideas and formations in art. In the research, firstly, the concepts of memory are emphasized and the views of the thinkers and the transformations in the history of thought have been examined. In the 20th century, when two great world wars took place, researches were made on the culture and art environment of the Western world.

The research focuses on artistic works that reflect the personal life stories of the artists, who see the traces left in the memory as an inspiration store. In the works unearthed in this context, the works of artists, where they live the cultural traces of the society they live in and rebuild their personal experiences and memories, are analyzed. For many artists; The images created by memories such as childhood memories, traumas and cultural pressure are inspirational. In the frame of research, although the artists' works are classified as the product of their individual memory, it has been observed that a clear judgment cannot be made between memory types. In the last part, the relationship between art education and memory theme is examined and defined with theoretical views. The contribution of the technique known as memory education method to art education has been investigated. During the art education, the differences in the manner caused by the improvement in memory performance were examined.

Key Words: Western art, memory, autobiographic stories, art education

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1.Problem Durumu

Hatırlama kültürü evrensel bir olgudur (Assmann, 2018, s.38). Bellek, yüzyıllar boyunca insanlık için kültürlerini, bilgilerini, becerilerini ve deneyimlerini depolayıp aktarabilmelerine yardımcı olmuştur. Bilgileri bellek aracılığıyla saklayarak, toplumsal bağlar kurabilen bireyler, benliklerini de bu şekilde korumaktadır. Kitlesel sunumların hiçbir türü nedensiz olmamakla birlikte; toplumsal bir durumun hatırlanması ile, onun neden hatırlandığı kitlesel olarak sorgulanması gereken bir meseledir. Bellek kavramı kimlik, kültür ve yer sorunlarıyla, zaman algısıyla, tarihle, temsille ve sanatla ilişkileri sebebiyle günümüzde çok farklı disiplinlerin ilgi alanındadır. Bilişsel psikolojide, bilim dalının en eski ve saygıdeğer uygulama alanlarından biri olan bellek çalışmaları; hatırlamanın sinirsel temellerinden, otobiyografik ve tarihsel anıların oluşturulmasına ve saklanmasına kadar birçok konuda, yeni araçlar ve modeller oluşturulmaktadır (Boyer ve Wertsch, 2015, s. 1).

Sanat tarihi boyunca çocukluk anılarından, geçmiş deneyimlerinden ya da toplumsal travmalarından etkilenen birçok sanatçı, bu yaşantılarını ilham kaynağı olarak kullanmıştır. Çıkış noktaları farklı bağlamsal temellerden oluşan bellek sanatçıları, kişisel anılarını yada toplumsal olarak yaşanılan bir olayı eserlerine yansıtmaktadır. Bellek teması üzerine çalışan sanatçıları söz konusu haline getirmek, onların yaşamlarıyla ilgili okuma ve incelemeler yapmayı zorunlu hale getirmektedir (Eroğlu, 2015, s. 390).

Araştırılan dökümanlarda, bireysel bellek üzerine çalışan 20. yüzyıl sanatçılarının, öz yaşam öyküleri ve eserlerinin detaylı çözümlendiği kapsamlı bir yurtiçi araştırmaya rastlanmamıştır. Yapılan araştırmalarda çoğunlukla tek bir sanatçının öz yaşamı ve eserlerinin toplumsal ya da bireysel bellek kavramı bağlamında çözümlendiği gözlemlenmiştir. Rastlanan çalışmalarda konuların kısa işlenişi ve tek bir sanatçıya odaklanılarak karşılaştırmalı inceleme imkanı bulunmaması sebebiyle konular, bu tez çalışması için sınırlı görülmüştür. Araştırmanın problemini, bireysel bellek temasında eser üreten 20. yüzyıl Batı sanatçılarının yapıtlarının biçim ve içerik yönünden çözümlenmesi ve karşılaştırılması, bunun yanında bellek-sanat ilişkisinin sanat eğitimine katkısının incelenmesi oluşturmaktadır.

1.2. Amaç ve Önem

20. yüzyıl, iki büyük dünya savaşı, teknolojik ve bilimsel gelişmeler gibi bir çok toplumsal olaya tanık olmasının yanında, bunun getirisi olarak birçok sanatsal hareket ve eğilimlere de sahne olmuştur. Yüzyılın başında psikolojide bir araştırma alanı olan bellek kavramı, yüzyılın sonuna doğru ise yerini kültürel bellek kavramına bırakmıştır (Connerton,

2012, s. 11). Yine bu dönemde, tarihçiler, resmi ve özel anılar, kutlamalar ve anıtlar, geleneklerin icadı ve kullanımı gibi alanlarda çalışmalar gerçekleştirmektedir (Boyer ve Wertsch, 2015, s. 2). Bellek; Bergson'la birlikte felsefi düşüncede, Freud'la birlikte psikanalitik düşüncede, Proust'la birlikte otobiyografik edebiyatta merkezi meselelerden biri olmaya başladığında, sanat dünyasının da ilgisini çekmiştir (Connerton, 2012, s. 11).

Araştırmada bellek kavramı, psikologların incelediği biçimde salt 'bireysel' ya da tarihçilerin ve antropologların incelediği gibi salt 'kültürel' olarak incelenmesinden ziyade (Boyer ve Wertsch, 2015, s. 2), sanat yapıtları üzerinden, sanatçıların hem bireysel belleği, hem de yaşadıkları toplumun kültürel belleğinden etkilendikleri biçimde ele alınmaktadır. Sadece bir hatırlama eyleminden ibaret olmayan bellek konulu eserler, sanatçının özgür bir şekilde kendini ifade etme yöntemidir. Bellekte yer edinmiş bu anılar, bir takım psikolojik arayışlar yada düşünsel sorgulamalar ile su yüzüne çıkmaktadır. Söz konusu hatıralar, bellek sanatçısının ilham kaynağı olan dinamiklerini etkileyen başlıca unsurlardır. Sanatçılar, geçmişte yaşanılan bir olay, büyüdüğü topraklarda çıkan bir savaş ya da geçmişte olan tamamen bireysel bir ruhsal bunalım gibi çeşitlendirilebilen birçok farklı çıkış noktasını, kendi tekniksel üslup ve yönelimlerine bağlı olarak ifade etmektedir. İmge, bellek ve tarih arasındaki bağlar bir ölçüde sanatçıların eserlerine ve kaçınılmaz olarak kendileri ve eserlerinin ait oldukları tarihsel episteme, bunları bağlayan temel izleğe ilintilenmiştir (Lucchetti, 2012, s. 29). Bu sebepledir ki, en etkileyici fenomenler (görüngüler), kültürel ve tarihi simgelerin bireysel yaratımı sırasında gerçekleşmektedir (Boyer ve Wertsch, 2015, s. 2).

Bireyin kişisel geçmişine ait durumları ve olayları hatırlaması, kişinin kendiliğinin temel bileşenlerinden biri için vazgeçilmez önem taşımaktadır (Boyer ve Wertsch, 2015, s. 11). Bu sebeple, sanatçının bireysel belleğiyle sanatı arasında kurduğu bağ, otobiyografik bir çözümleme oluşturmaktadır. Sanat eserlerini bellek bağlamında incelemek, sanatçının geçmişini ve yaşadığı toplumu tanımaktan geçmektedir. Yaşadığı toplum bağlamında anahtar noktaları ifade etmek için kullandığı imgeler ve ayrıntılardaki tamamlayıcı ögeler, yapıtı çözümlemek ve sanatçının yaşamıyla bağlantı kurabilmek adına gerekli karşılaştırma unsurları olarak öne çıkmaktadır. Bu karşılaştırmayı yaparken, yapıt üzerindeki simgesel anlatım değeri taşıyan betimlerneler ve bunların anlatım özelliklerinin de belirlenerek yapıtın bütünü içerisinde bireysel olanla örtüşecek şekilde gerçekleştirilmesi gerekmektedir (Edeer, 2005). Yapıtta görsel dile ulaşan bu süreci anlamlandırmak, sanatçının geçmişe yönelmesine aracılık eden zaman dilimine ait duygusal, düşünsel ve psikolojik bağlamların çözümlenmesi aracılığıyla mümkün olmaktadır (Doğan, 2015, s. 352).

Araştırmada bellek kavramı ile birlikte bireysel, toplumsal, kültürel bellek kavramlarının farklı farklı disiplinlerde işlenişleri incelenerek, sanat tarihindeki rolüne yönelik kapsamlı

bulgulara ulaşılması amaçlanmaktadır. 20. yüzyıl Batı sanatçılarının bireysel bellek kavramına yaklaşımları ve eserlerine yansıtma biçimleri araştırmanın konusu olmakla birlikte, sanat eğitiminde belleğin işlenişi ve yeni ifade biçimlerine kaynak sunması amaçlanmaktadır.

1.3. Alt Problem Cümleleri

Araştırmada, farklı disiplinlerin de konusu haline gelmiş bellek kavramı, alt başlıklarından olan bireysel bellek bağlamında incelenmesi; bu kavramların, 20. yüzyıl Batı sanatçılarının eserlerine biçim ve içerik yönünden yansımaları ve konunun sanat eğitimine etkisi çalışılmaktadır. Araştırmanın problemini bireysel bellek temasının, anıları bağlamında 20. Yüzyıl Batı sanatçılarının iç dünyalarının eserlerine nasıl yansıdığı; bununla birlikte sanat eğitiminde bellek eğitimi yönteminin incelenmesi oluşturmaktadır

1.3.1. Bellek kavramı ve alt başlıkları olan bireysel, toplumsal ve kültürel bellek ilişkiselliği nasıldır?

1.3.2. 20. yüzyılda kültür sanat ortamında Batılı sanatçıları etkileyen olaylar nelerdir?

1.3.3. Sanatçıların eserlerinde bireysel belleklerini konu edinmelerinin sebepleri nelerdir?

1.3.4. Bireysel belleklerini ilham kaynağı olarak gören sanatçıların, sanat akımları bağlamında eğilimleri nasıldır?

1.3.5. Bireysel bellek izlerini çalışan sanatçıların, biçim ve malzeme açısından farklılıkları nelerdir?

1.3.6. Bireysel bellek ve sanat eğitimi arasındaki ilişki nasıldır?

1.3.7. Bellek eğitimi yönteminin sanat eğitimindeki yeri ve önemi nedir?

1.4. Sınırlılıklar

Bu çalışmada bellek kavramı, alt başlıklarından olan bireysel, kültürel ve toplumsal bellek şeklinde incelenerek, bellek araçlarının tarihsel olarak gelişimi ve antik dönemden bu yana öncü filozof ve yazarların konu hakkındaki görüşleri ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmada 20. yüzyılın ilk yarısı ve ikinci yarısı, ayrı başlıklar halinde incelenip dönemin gelişmeleri, toplumsal olayları, yaşanan savaşlar ve kültür sanat ortamı hakkında genel bilgiler verilerek sınırlandırılmıştır.

Araştırmada incelenmek üzere belirlenen sanatçılar, malzeme seçimleri ve dönemsel koşullar nedeniyle iki ana başlık altında sınırlandırılmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında incelenen Batılı sanatçılar, malzeme olarak iki boyutla sınırlandırılırken, yüzyılın ikinci yarısını kapsayan

sanatçılar üç boyutlu bir sınır çizmektedir. İncelenen sanatçıların tüm eserleri, öz yaşamlarından izler taşıyan bireysel belleklerinin ilhamıyla ürettikleri yapıtlarla sınırlandırılmıştır.

Çalışmanın son bölümü, sanat eğitimi ile sınırlandırılmış olup, bellek eğitimi yöntemi incelenmiştir. Bireysel bellek ve sanat ilişkisinin, sanat eğitimine yansıması göz önüne alınarak, bellek eğitimi yönteminin alana faydaları ile sınırlandırılmıştır.

1.5. Varsayımlar

Araştırmada yararlanılan tüm görsel ve yazılı kaynakların doğru olduğu varsayılmıştır. Faydalanılan dökümanların, araştırmanın konusunu açıklayan ve gerçeği yansıtan bilgiler içerdiği varsayılmıştır. Sanatçıların eser görsellerinin alındığı internet ortamlarının güvenilir olduğu varsayılmıştır.

1.6. Tanımlar

Bellek: Geçen zaman içinde yaşanan deneyimlerin zihinde depolanması.

Biçim: Bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliğidir (Sözen ve Tanyeli, 2012, s. 54).

Enstalasyon: Anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde bulundukları mekanla ilişkili nesnelerin birarada sergilenmesidir. Yerleştirme sanatı da denilir (Özayten, 1997, s. 1939).

İmge: Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj (www.sozluk.gov.tr).

Kompozisyon: Parçaların bir bütün içinde, bir düzen gösterecek biçimde bir araya getirilmesidir (Turani, 2019, s. 75).

Simge: Soyut bir kavramı somutlaştıran biçim. (Turani, 2019, s. 133).

BÖLÜM II

KURAMSAL ÇERÇEVE

2. Zaman Makinesi Olarak Bellek

2.1. Bellek Kavramı

Dinamik bir mekanizma olan bellek, bilgiyi depolayan ve ihtiyaç halinde geri çağıran yapıdır. Bellek, içinde değerli şeyleri saklayan bir mahfaza olarak düşünüldüğünde, bu değerli şeyler kişinin ölümünden sonraya kalmayan ve başkalarına aktarılamayan şeylerdir (Draaisma, 2018, s. 18). Bellek pasif bir depolama aracı olmanın ötesinde; bilgileri aktif olarak, kültürden büyük ölçüde etkilenerek yapılandıran bir özelliğe sahiptir. Bellek ve bilgi ilişkisinde toplumsal, tarihsel ve psikolojik süreçler bağlamında sürekli bir etkileşim söz konusudur. Bu sebeple, farklı yaklaşım ve disiplinler tarafından araştırma konusu haline gelen bellek, günümüzde disiplinlerarası çalışılan bir kavramdır. Antik dönemden bu güne, yüzyıllar boyunca felsefeciler, yazarlar ve bilim insanları, belleğin sırlarına açıklık getirmeye uğraşmıştır. Hatırlama ve unutma eylemlerinin araştırılması, geçmişte yavaş ilerleyen bir süreç olmakla birlikte, bellek çalışmaları son yıllarda büyük gelişmeler göstermektedir. Bu gelişmelerin en önemlilerinden biri de, artık belleğin uzun süre boyunca düşünüldüğü gibi zihne özgü, tekil ve yekpare bir beceri olmadığı; tersine, bağımsız ve birbirinden ayrı çeşitli süreçler ve sistemlerden oluştuğudur (Schacter, 2010, s. 20). Bellek tarihinde yolculuğa çıkmak, farklı bir dünyaya açılan büyülü bir kapı gibidir. Draaisma'nın (2018, s. 20) *Bellek Metaforları*'nda bahsettiği gibi, '*Bellek tarihine göz gezdirmek, bir teknoloji müzesinin ardiyesinde dolaşmaya benzemektedir'*.

Günümüzde duyu organlarımızın çoğuyla algılayabildiğimiz sayısız 'yapay bellek' vardır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte de bu yapay belleklerin gelişip çeşitlenmesi de kaçınılmazdır. Bu yapay bellekler doğal belleğe yardım etmekle, işlerini hafifletmekle, bazen de onun yerine geçmekle kalmamış, aynı zamanda hatırlama ve unutma konusundaki görüşlerimizi de şekillendirmiştir (Draaisma, 2018, s. 19). İletişimde kullanılan günlük kalıpları bile şekillendiren bu yapay bellekler, felsefe ve psikolojideki bellek teorilerinde de incelenmektedir. Yazının bulunmasından matbaaya, fotoğrafın icadından günümüzde 'hafıza kartları' olarak nitelendirdiğimiz yapay depolama araçlarına kadar tüm bu kavramlar, antik çağdan bu yana insanların farklı bakış açılarına maruz kalmıştır. Tarihte, çok farklı toplumlar tarafından geliştirilen, belleğe yardımcı çeşitli 'resimyazı' sistemleri, çok daha karmaşık bir şekilde yüzlerce farklı stilize sembolden oluşan bir 'önyazı' formunda önemli olayları kaydetmek amacıyla ya da efsaneleri aktarmada kullanılmıştır (Boyer, 2015, s. 393). İnsan belleği, sadece bir depolama aracı olmayıp, bilgi, anı, deneyim gibi verileri hafızada doğru yere

yerleştirip, zamanın gerektirdiği ölçüde şekillendiren bir yapıdır. Yapay belleklerde bu kontrolün insanın elinde olduğu ve bu yapay belleklerin sadece depolama işlevi görmekle insan belleğine yardımcı araçlar niteliğinde olduğu görülmektedir.

Psikoloji profesörü olan Daniel L. Schachter, *Belleğin İzinde* (2010) adlı kitabında insan belleğini, nörobilimsel yaklaşımlar üzerinden klinik bir bakış açısıyla incelemiş; Fransız bir sosyolog olan Maurice Halbwachs belleğin kolektifliği üzerine incelemeler yapmış; bir Mısırolog olan Jan Assmann, *Kültürel Bellek* (2018) adlı kitabında, eski kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik üzerinden belleği kültürel olarak ele almıştır.

2.2. Anı Ağları Olarak Bireysel, Toplumsal ve Kültürel Bellek

Genel bir algı olarak bellek, zihnimizdeki bir fotoğraf albümü imajına sahiptir. Tam tanımı bir bütün olarak karşılayamasa da, bellek, benliğimiz hakkındaki en güçlü inançlarımızın temelini oluşturmaktadır. Başka bir ifade ile, belli bir kişinin bireysel belleği, onun iletişim sürecine katılımı sayesinde gerçekleşmektedir (Assmann, 2018, s. 45).

Royal Society'nin deneylerden sorumlu müdürü Robert Hooke'a (1635-1703) göre, her duyu beyindeki özel bir maddeyle bağlantılıdır; bu madde o duyu yoluyla beyine ulaşan izlenimlerin saklanmalarını ve yeniden üretilmelerini sağlayacak yapıdadır (Draaisma, 2018, s. 81). İngiliz filozof John Locke'a (1632-1704) göre: '*İnsan ancak kendine ait, onu diğerlerinden ayıran geçmişiyle bağlantı kurabildiği ölçüde bireydir*' (akt. Boyer, 2015, s. 10). İnsanın geçmişine dair anılarını hatırlaması benliğinin temel varlığı için vazgeçilmezdir. Psikoloji kaynaklarında da yer aldığı üzere, benliği, anılar oluşturmaktadır. Sınırları, insanın zaman içindeki deneyimlerine göre çizilen kavrama dünyası, anımsamaya dayanan örgütlü bir beklentiler kümesinden oluşmaktadır (Connerton, 2014, s. 16). Zihne ulaşan bilgilerin kavranabilmesi, o bilgilerin eski anıların olduğu bellekte ilgili odaya yerleştirilmesi anlamına gelmektedir.

Halbwachs'ın çalışmalarındaki en temel konu, sosyal olguların belleği oluşturup korumasına dayanmaktadır. Assmann'a göre; Halbwachs, '*mutlak bir yalnızlık içinde büyüyen bir bireyin belleği olmaz*', şeklinde bir düşünceye sahiptir. Nitekim bellek her zaman bir bireye 'ait'tir ama bu bellek toplumsal olarak belirlenmektedir (Assmann, 2018, s. 44). Yaşanılan çevre, yetişilen koşullar ve yaşam boyunca karşılaşılan insanlar, bellekte büyüklü küçüklü izler bırakmaktadır. Kişisel olarak nitelendirilen anılar dahi yaşanılan sosyal toplulukla etkileşim sonucu oluşmaktadır. Özellikle toplumsal bir grubun tümüyle yeni bir oluşuma yönelmek üzere eşgüdümlü bir çaba gösterdiği her türlü başlangıcın içinde bir anımsama öğesi bulunmaktadır (Connerton, 2014, s. 15). Kuşkusuz toplumlara 'ait' bir bellek yoktur ama toplumlar üyelerinin belleğini belirlemektedir (Assmann, 2018, s. 44).

Anıların bulunduğu çerçeveye bağlı olmak koşuluyla belleğin öznesi bireylerdir. Buna bağlı olarak da anıların bulunduğu bireysel çerçevenin sınırları toplumsal bellekten geçmektedir. Anılar, sosyal grupların ihtiyaç duyduğu, saklayarak sonraki nesillere aktardığı, ayırt edici bir kimliğin devamlılığını sağlamakla yükümlüdür. Sosyal kimliklerin temelleriyle ilgili açıklamalar, geçmişin temsiliyle ilgili bireysel süreçleri de içermelidir (Boyer, 2015, s. 16). Geçmişin imgeleri bir araya geldiğinde, o sırada var olan toplumsal düzeni meşru göstermektedir. Herhangi bir toplumsal düzene katılmış bulunanların, ortak anıları olduğunu varsaymaları gerektiği örtük bir kuraldır (Connerton, 2014, s. 11). Toplulukların hatırlaması ve kimlik, birbirinden kopmayan kavramlardır. Ortak bir dil, devlet ve -çoğunlukla büyük ölçüde sahte olan- ortak köken ve kültürel normlara sahip olma iddiası güden modern ulusun özgül biçimi, ortak bir yönetim ve eğitim sistemiyle varlığını bağımsız olarak sürdürebilen bir devlet yaratma gereksinimine çok şey borçludur (Gellner, akt. Boyer, 2015, s. 15).

Hatırlama kültürü 'topluluk ruhu veren bellek' ile ilgilidir. Sadece batılı toplumlara özgü olmasa da, bu coğrafyada Antikçağ'dan bu yana varolan bellek sanatına karşılık hatırlama kültürü evrensel bir olgudur (Assmann, 2018, s. 38). Alman düşünür Max Weber'e (1864-1920) göre, tüm 'etnik' farklılıkların ardında 'seçilmiş halk' olma düşüncesi yatmaktadır (Weber, akt. Assmann, 2018, s. 39). İnsanlar ve özellikle de gruplar oluşturan insanlar, tarihi geçmiş konusunda kendilerine en uygun, 'kimliği güçlendiren' ya da manevi tatmin sağlayan görüşe bağlanmaktadır (Boyer, 2015, s. 15). Kültürel belleğin sıklıkla özel taşıyıcıları olmuştur. Bunlara şamanlar, 'bard' olarak adlandırılan kent ozanları, griot'lar, rahipler, öğretmenler, yazarlar, filozoflar, mandarinler ve adları ne olursa olsun kendilerine bilgiyi taşıma yetkisi tanınmış olanların tümü dahildir (Assmann, 2018, s. 62).

İnsanlar, gerek diğer insanların söyledikleri ve jestleri, gerekse insan elinden çıkma çeşitli nesneler aracılığıyla bazı kültürel 'girdilere' maruz kalmaktadır. Bu girdiler farklı insanlarda birbirine çok benzeyen çıkarım süreçlerini etkinleştirdiklerinden, insan kültürlerinde çok sık yinelenen özelliklerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Boyer, 2015, s. 392). Kültürel belleği oluşturan gerçekler değil, hatırlanan ve aktarılan tarihtir. Gerçek tarih, kültürle bir şekilde harmanlanarak bozulmanın aksine, süreklilik kazanarak kültürel belleğe yerleşmektedir. Ritüeller ve efsaneler gerçeğin anlamını açıklayarak; onlara saygı gösterilmesi, korunması ve gelecek kuşaklara devredilmesi dünyanın düzenini -aynı zamanda grubun kimliğini- korumaktadır (Assmann, 2018, s. 65).

Yazılı kayıt -yapay bellek- olmayan dönemlerde, grubun kimlik koruyucu kültürel aktarımları için, insan belleği vazgeçilmezdir. Bayramlar gibi ritüeller bu anları belleğe kodlamak için şiirsel bir anlatım ve görsel bir sunum içermektedir. Örneğin, Panama'daki Kuna

şamanları tarafından kullanılan resimyazı levhalarında, bilinen her hastalık için özel bir şarkı seçilerek ve bu şarkı bir şaman tarafından, sırası katı kurallarla belirlenmiş bir törenle söylenmekteydi (Boyer, 2015, s. 394). Yazılı kayıt olmayan kültürlerde, kültürel belleğe dahil olmak bu buluşmalara katılım ile mümkündür. Bu buluşmalar, bilginin korunarak düzenli tekrarlar ile aktarılmasını sağlamaktadır. Kültürel belleğin ilk örgütlenme biçimi olarak bayram, yazı kültürüne sahip olmayan toplumlarda, zamanın bir biçimi olarak gündelik ve ritüel zamana dahil olmaktadır (Assmann, 2018, s. 65). Kültürel kimliğin sürekliliğini oluşturan da bu düzenli aktarımlardır. Bireyin zaman bilinci, büyük ölçüde toplumun sürekliliğinin ayrımında olmasını gerektirir; daha kesin belirtilirse bu, toplumun yarattığı o süreklilik imgesinin bilincinde olmak demektir (Connerton, 2014, s. 26). Halbwachs'a göre, '*Geçmiş içinde bulunulan zamanın bağlamından ve anlam ihtiyacından doğan sosyal bir yapıdır. Geçmiş doğal olarak bulunmaz, bir kültürel varlıktır*' (Assmann, 2018, s. 56).

Kültürel bellek, törensel olarak biçimlendirilmiş bir katılığa bağlıdır. Bu bağlamda anlam, katı kurallara bağlı nesneleştirmelerden oluşmaktadır. Günümüzde genellikle, yalnızca sanat formları olarak görülmelerine rağmen sözlü gelenekler, uygulamalar ve manevi değerler hakkında değerli bilgiler aktarmışlardır. Örneğin, Balkanlarda söylenen destanlar gibi çeşitli formdaki sözlü aktarımlar, önemli savaşlar konusunda da bilgi sağlamaktadır (Rubin, 2015, s. 350). Bu bakımdan kültürel bellek, gündelik olmayan olayları hatırlama organıdır (Assmann, 2018, s. 67). Kalıplaşmış gelenekler, gösteriler, oyunlar, bunlara bağlı olarak geleneksel kostümlerde görülen detaylar, takılar, maskeler, dövmeler, kullanılan aletler ve son olarak bu olayların gerçekleşeceği mekan, grubun kendi kültürel kimlik ve tarihini aktarmasının bir yoludur. Gerçekleştirilen tören mekanı, geleneksel kıyafetler, geleneksel yiyecekler ve yapılan törensel gösteri, grubun sahip olduğu kültürü, bir nevi kodlayarak kaydetme yöntemidir. Bu şekilde törenlerin sürekliliği katı kurallarla sağlanarak, gelecek kuşaklara taşınması, aktarılması öngörülmüştür.

2.3. Belleğin Düşün Tarihindeki Durakları

Kişinin ölümüyle ya da hafıza kaybı gibi hastalıklar sebebiyle bellek kayıplarına karşın, tarih boyunca teknolojik gelişmelerle birlikte çeşitli yapay bellekler geliştirilmiştir. Süreklilik ve gelenekteki her derin kopma, yeni bir başlangıç arama aşamasında 'geçmiş' kavramının oluşmasına yardımcı olmuştur.

> En eski bellek yardımcısı; antik dönemlerde kil veya balmumu tabletler, ortaçağda parşömen ve tirşe, daha sonraları da kağıt üzerine yazılmış olan yazıdır. Bu yazı yüzeylerine her türlü çizim de girebilir: hiyeroglifler, şemalar, portreler. 1839'da, hızla gelişip incelikli hale gelen ve görüntülerin doğrudan kaydına imkan

> veren fotoğraf denilen yapay belleğin ortaya çıkmasıyla; 1895 sonrasında sinematografın icadı sayesinde hareketli görüntüler de yakalanıp kaydedilebilir hale gelmiştir. Asırlık bir hayal, sesin muhafaza edilmesi hayali de Edison'un 1877'de patent alan fonografı sayesinde gerçeklik kazanmıştır (Draaisma, 2018, s. 19).

Duyumsama ve algılama biçimlerinin zaman içerisinde değişmesi, sanatta da yeni ifade biçimleri arayışına yol açmıştır. Fransız şair Charles Baudelaire'in (1821-1867) dediği gibi, '*her çağın kendi tavrı, kendi bakışı ve duruşu*' vardır (akt. Antmen, 2017, s. 15). Toplumsal, kültürel ya da bireysel olarak bellek, tarihsel koşullara bağlı olarak farklı imgelerle tanımlanmış ve o döneme uygun şekilde konumlandırılmıştır. Gelişen teknoloji ve değişen toplum yapıları sebebiyle insan algısının kazandığı ivme ile birlikte bellek algısı ve sanatın ifadesi, son iki yüzyılda büyük bir değişim yaşamıştır. Fakat insanın bellekle olan dinamiğindeki ilk değişim, yazının bulunuşu neticesinde sözel kültürden yazılı kültüre geçiş sayesinde olmuştur. Sözlü kültürün hakim olduğu dönemde, kültürel aktarımlar bireysel bellekler çerçevesinde sözlü olarak aktarılmıştır. Yazılı kültürün yaygınlaşması ile birlikte, düşünce yazıya dönüşerek, bellek kavramının saklama edimini ortaya çıkarmıştır.

Latince 'memoria' sözcüğünün iki anlamı vardır: 'Bellek' ve 'hatıra'. İngilizcedeki 'memorial' sözcüğü de eskiden iki anlamda kullanılmaktaydı: 'Hatıra' ve 'yazılı kayıt' (Draaisma, 2018, s. 47). Antik dönem sözel kültüründe bellek, sanat eserlerinin biçimlendirilmesinde etkin konumdadır. Antik dönem için, yazının bulunması insan belleğini tam olarak karşılayamamış, hafızaya yardımcı bir araç olarak görülmüştür. Kil veya balmumu tabletler, yazının antik dönemdeki zeminleridir. Yunan filozof Sokrates (M.Ö 470 - M.Ö 399), Theaetetus'la belleklerin güvenirliği konusunu tartışırken, belleği çok yumuşak ve cıvık bir balmumu tablete benzetmiştir (Draaisma, 2018, s. 20). Yunan mitolojisinde bellek tanrıçası olarak Mnemosyne, ilham perileri olan Musaların annesidir; bu sebeple tüm sanatların velisi kabul edilmektedir (Lucchetti, 2012 s. 29). Bu tartışma çerçevesinde Sokrates, hatırlayabilme yetisinin insana verilen bir armağan olduğunu vurgulamaktadır: '*Bellek olmasaydı hiç kimse Mnemosyne'in kızlarının ürettiği şeylerin tadını alamazdı: Bütün sesler daha melodiye dönüşmeden, bir şiirdeki her sözcük daha kafiye duyulmadan yok olup giderdi'* (akt. Draaisma, 2018, s. 22).

İnsanlık tarihi boyunca, belleğin kullanımının bir tür sanat olduğu anlayışı benimsenmiştir (Lucchetti, 2012, s. 29). Belleğin saklama edimini vurgulayan Draaisma, hatırladığımız tüm anıların benliğimizin bir parçasını oluşturduğunu ifade etmektedir. Antik dönemde bellek, mimesis kavramı üzerine şekillenmektedir; doğayı taklit etmekten gelen

yaratıcı eylem düşüncesi, antikitede bellek ve hayalgücünden beslenmiştir. Yunan filozof Platon'a (M.Ö 428 - M.Ö 348) göre, daha önceden kazanılmış olan bilgilerin anımsanması yoluyla *idealara* ulaşarak sanatsal eylem gerçekleştirilmektedir. Sokratesçi diyalektik yöntem, aslında unutulmuş olan bilgileri hatırlama yöntemiyle, belleği çalıştırarak saf gerçek bilgi olan *idealara* ulaşmayı amaçlamaktadır (Poyraz, 2010, s. 2). Yani Platon'a göre öğrenmek, aslında var olan *a priori* bilgileri anımsamaktır. Bu diyalektikte kişinin tümevarım yöntemiyle kendine sürekli sorular sorarak idealara ulaşması -*anamnesis* diyalektiği ile hatırlaması- amaçlanmaktadır.

Platon'un öğrencisi Aristoteles ise, *Bellek ve Anımsama Üzerine* adlı makalesinde, bellek ve anımsama arasında ayrım yaparak, belleğin sadece geçmişe ait olabilecek bir duyu-algısı yetisi olduğunu; anımsamanın ise sadece insana özgü bir yetenek olarak belleğin zihinde tuttuğu duyu imgelerinin geri çağrılması olduğunu ileri sürmüştür. (Aristoteles, 2010, s. 87). Aristoteles'in felsefesinde 'anımsama Platoncu anlamda, duyu nesnelerinin salt uçuşan kopyaları olduğu apriori fikirleri değil, duyu algısından türemiş imgeleri çağrıştırmaktadır' (Barash, 2007, s. 15). Anımsamayı sonsuz *idealar* yerine duyu algısına bağlayan Aristoteles'in yaklaşımı, Platon'un Sokratesçi diyalektiğinin unutulmuş bilginin hatırlanmasına dayandırarak anımsama eylemine yüklenilen sorumluluğu sorgulamaktadır. Aristoteles'e göre, bilgi duyulardan gelir; fakat algılananlar, duyu izlenimlerinden gelen ham imgelerdir ve önce imgelemde işlenmeleri gerekmekte, ancak bundan sonra kullanması için zihne aktarılabilmektedir. Dolayısıyla bellek, algılanan izlenimlerin zihinde tutulması iken; anımsama, düşünme yasalarına ve entelektüel aktiviteye bağlıdır (Poyraz, 2010, s. 3).

Filozoflar belleği, balmumu tabletlere benzetmektedir. Balmumunun içeriğine göre belleğin saklama işlevindeki kalitesi belirlenmiştir. Bir kişinin hafızası güçlüyse, yani zihninin balmumu 'derinse, çoksa, düzgünse ve doğru bir kıvamda işleniyorsa', o kişi hatıraları kolayca özümser ve uzun bir süre saklayabilir. Balmumunun kıvamı yumuşak olanların da unutkan olduğu düşünülmektedir. Sokrates'e göre bu tür kişiler 'iyi öğrenme yeteneğine sahiptir' ama unutkandır (Draaisma, 2018, s. 48). Aynı zamanda balmumu olması gereken kıvamdan daha sertse de iyi işleve sahip değildir. İşlenecek yazılar sert zeminde fazla derine ulaşamayacağı için kalıcı olmadığı düşünülmektedir. *Bellek ve Anımsama Üzerine*'de Aristoteles, deneyimlerin bellekte bıraktığı izler üzerine bazı betimlemeler yapmıştır:

> '*Duyularla algılanan deneyim, bellekte, tıpkı mühür basılmış gibi bir imge –eikon- bırakır. Suya mühür basıldığında nasıl ki iz kalmıyorsa, hastayken de belleğe belirgin bir imge basılamaz. Küçük çocuklar ve yaşlıların hafizalarının zayıflığı bu sebeptendir. (...) Çocuklar büyüdükleri için, yaşlılar da çürüdükleri*

> *için, hafızaları da akış halindedir. Keza çok hızlı ve çok yavaş olanların da hafızaları zayıftır. Hızlı olanların hafızaları çok yumuşak, yavaş olanlarınsa çok serttir, birincisinde alınan imge ruhta kalmaz, ikincisinde imgenin izi bile çıkmaz'* (Aristoteles, çev. J.I. Beare, 2010, s. 88).

İlerleyen dönemlerde saklama ve kaydetme olgularının mekanla bağlantılı olduğu düşünülmeye başlanmıştır. Bu ve benzer bağlantılar, hatırlamaya yardımcı nesne ve yöntemlerin, Klasik Dönem'den, Rönesans'a ve çağımızın modern hatırlatıcılarına kadar uzanan bir geçmişi bulunmaktadır (Boyer, 2015, s. 396). Hatırlama ile ilgili mnemotik teknikler geliştirilmeye başlanıp, sonraki dönemlerde yaklaşık 17. yüzyıl'a kadar devam edecek olan *Bellek Sanatı* (ars memoriae) kavramı yaygınlaşmaktadır. Bellek Sanatı, tam olarak belirli bir yer ve zamanda yaşanan olayın, hatırlama edimiyle bellekten geri çağrılması olayıdır. Bellek Sanatı üzerine Antik Çağ'ın en önemli metni olan MÖ 1. yüzyılda kaleme alınan *Rhetorica ad Herennium*'un yazarı Cicero, bu hatırlama yöntemiyle doğal ve yapay bellek arasındaki farka işaret etmektedir (Assman, 2018, s. 38). Cicero'nun klasik metninde, hatırlanması gereken verilerin, bilinen bir yol üzerinde belirli yerlere yerleştirilmesine dayanan Bellek Sanatı gibi yardımcı yöntemler bulunmaktadır (Boyer, 2015, s. 396).

Hatırlama ilmi; belleği, akılda tutulması istenen 'imgeler'le doldurulabilen, açık ve erişilebilir bir düzene sahip, hayali bir mekana dönüştüren bir yönteme dayanmaktadır (Draaisma, 2018, s. 67). Klasik kültürde Bellek Sanatı, uygar bir yaşamın temelini oluşturan retorik eğitiminin ayrılmaz bir parçasıdır (Boyer, 2015, s. 396). Retorikte konuşmacıya yardımcı olduğu için yaygınlaşan bu yöntem, hatırlanması gereken bilgiyi, hayaldeki bir odaya yerleştirip, gerektiğinde o odaya giderek bilgiye ulaşılması şeklinde çalışmaktadır. Günümüzde yapay bellekleri kullanmak için nasıl tekniksel uygunluklara ihtiyaç varsa; Antik Yunanlılar da yazının olmadığı dönemlerde belleğin oyuklarına erişmek için belli stratejiler, 'hatırlatıcılar' kullanmaktaydı (Draaisma, 2018, s. 67). Başlarda sadece pratik işlevler göstererek ihtiyacı karşılayan bu yöntem, zaman içerisinde Bellek Sanatı kavramını oluşturmuştur. Bellek, yeni algı yönünde ortaya atılan çeşit çeşit benzer imgeleri sırasıyla, tesadüfi olmayan bir yöntemle seçmektedir. Hipotezleri varsayan, seçmeye uzaktan da olsa öncülük eden şey, taklit hareketleridir; bunlar sayesinde algı devam etmekte ve bunlar algıya ve hatırlanan imgelere ortak çerçeve olarak hizmet edebilmektedir (Bergson, 2015, s. 77).

Bellek Sanatı, ars memoriae ya da memorative kavramının Batı geleneğinde sağlam bir yeri vardır (Assmann, 2018, s. 37). Bu kavramı ilk kez, MÖ 6. yüzyılda yaşayan Yunan şairi Simonides ortaya atmıştır (Draaisma, 2018, s. 67). Romalılar bu sanatı, retorik sanatının beş alanından biri olarak kabul etmiş ve Ortaçağ'a, Rönesans'a kadar getirmişlerdir (Assmann,

2018, s. 37). Belleğin iki edimi olan hatırlama ve unutma, antik dönemden beri düşünürlerin yöneldiği konular arasında olmuştur. Cicero, retorik sanatı üzerine olan çalışması *De oratore*'de belleği, *'nasıl ki yazı yazmak işaretlerden ve o işaretlerin üzerine yazıldığı malzemeden meydana geliyorsa, hafıza da, bir balmumu tablet gibi, hem bir mekandan, bir yüzeyden hem de üzerine yazılı simgelerden oluşur'*, şeklinde ifade etmektedir (Cicero, akt. Draaisma, 2018, s. 49).

> Yunan şairi Keoslu Simonides, bir gün Scopas adlı bir asilzade şerefine verilen bir ziyafette şiir okumaya davet edilmiştir ve şiirini okuduktan kısa bir süre sonra oradan ayrılmıştır. Simonides oradan uzaklaşırken şölenin verildiği salonun çatısı çökmüş ve misafirler enkaz altında kalarak, tanınmayacak hale gelmiştir. Simonides kimin nerede oturduğunu hatırladığı için, insanları yakınlarının cenazelerine yönlendirebilmiştir (Draaisma, 2018, s. 67).

Mnemo Tekniği olarak adlandırılan Simonides'in hatırlama tekniğinin işleyişi Cicero'nun *De oratore* isimli çalışmasında şu şekildedir: 'Belli mekanlar seçilerek, bilince yerleşmesi istenen şeylerin hayali görüntüleri yaratılmakta ve bu görüntülerin belli mekanlarla ilişkisi kurulmaktadır. Böylece bu mekanların sıralı bütünü, olguların düzenini korumakta ve şeylerin görüntüsünü ve aynı zamanda kendilerini tanımlamaktadır' (Cicero, akt. Assmann, 2018, s. 38). Buradaki asıl amaç geçmiş deneyimin hatırlanması ediminden ziyade, bir yöntem olarak bilginin zihinde ilgili odaya –mekana- yerleştirilip gelecekte bellekten geri çağrılmak üzere saklanmasıdır. Hatırlama tekniklerini 1966 yılında *Bellek Sanatı* adlı kitabında derleyen İngiliz tarihçi Frances A. Yates, bu konuyu modern anlamda ele alan ilk kişidir. Günümüzde bellek sanatı ile ilgili tüm araştırmaların temel kaynağını Yates'in *Bellek Sanatı* adlı kitabı oluşturmaktadır. Belleği Mnemoteknik bazlı bir sanat olarak ele alan bir bakış açısıyla başlayan kitap, belleğin zihinsel ve fiziksel imgelerin oluşum ve tahrifatı yoluyla yaratımına odaklanmaktadır (Lucchetti, 2012, s. 29).

Bellek sanatı tamamen bireysel olup, belleğin kapasitesinin gelişmesine yönelik bir tekniktir. *İtiraflar* kitabında filozof Augustinus hatıraların, '*tarifi imkansız bir takım yollarla onları bölmelerinde saklayan büyük hafıza ambarlarında'* korunduğu imgesinden söz etmektedir (akt. Draaisma, 2018, s. 52). Rönesans döneminde Yeni-Platonculuk ile birlikte bellek sanatında mekan metaforu olarak 'Bellek Tiyatrosu' denen kavramı oluşmuştur. Frances Yates'e göre baskının icadı nedeniyle bellek tiyatrosu, bellek sanatının yok olmaya başladığı son döneme denk gelir. Yates, kitabının bellek temasından, '*İnsani güçlerin arasındaki bu en asli ve anlaşılması zor olanın terbiyesinin tarihi bizleri derin sulara daldıracaktır'* diye bahsetmektedir (Lucchetti, 2012, s. 29).

Toplumların düşünce yapısının gelişip değişmesi ve yapılan keşiflerle birlikte iletişimin kolay hale gelmesiyle, bir hatırlama tekniği olarak Bellek Sanatına olan ihtiyaç körelmiştir. Antik Dönem'den, Orta Çağ'a ve hatta 17. yüzyıla kadar olan bellek kullanımları, yöntemlerin bir tür kaydetme, depolama ve hafızadan tekrar çağırma üzerine kullanıldığını göstermektedir. Romantik dönemden sonra, 19. Yüzyılın ortalarından itibaren bellek teorisine yeni yapay bellekler, fotoğraf, fonograf ve sinematograf hakim olmuştur. 20. Yüzyılın başlarında yeni davranışçılar, öğrenme davranışlarını tahmin edebilen mekanik modeller geliştirmişlerdir (Draaisma, 2018, s. 298). 19. ve 20. yüzyıl edebiyatı ve kültürü konularını inceleyen araştırmacı Richard Terdiman, saklanan bilginin geri çağrılması durumunu reprodüksiyon olarak görürken, klasik mnemo tekniklerine ihtiyacın azalması ile bellek, geçmişten çağrılan bilgiler deposu olmak yerine, bilgiyi şimdide tekrar üreten bir '*temsil*'e (representation) dönüşmesi olarak görmektedir (Terdiman, 1993, s. 51). Birinci Dünya Savaşı dolaylarında bellek çalışmaları, psikolojide Sigmund Freud, felsefede Henri Bergson, sosyolojide Maurice Halbwachs ve sanat tarihinde de Aby Warburg tarafından tekrar gündeme getirilmiştir.

Freud'un psikanaliz çalışmaları, bilinçdışı zihin süreçlerinin incelendiği bir kuramsal altyapıdan oluşmaktadır. Freud ve Josef Breuer ilk kez 1896'da yayımladıkları *Histeri Üzerine Çalışmalar* isimli kitapta, bellek üzerine çalışmışlardır (Poyraz, 2010, s. 9). Freud ve Breuer, hipnozla uyutulan hastaların, travmatik olayları ya da acı verici anıları bilinçaltında bastırdıklarını ve bu bastırılan anıların rüyalar ve dil sürçmeleri gibi durumlar aracılığıyla bilinç yüzeyine çıktığını belirtmişlerdir (Bozkurt, 2014, s. 194). Hastada nedeni açıklanamayan belirtilere yol açan histeri durumu, Freud'un 'konuşmalı tedavi' yöntemiyle rüyaları dinleyerek, dil sürçmeleri ve şakaları ya da sakarlıkları incelenerek araştırılabilmektedir (Macey, 2012, s. 139). Burada bahsedilen "bastırılan anı" kavramı, yaşanan deneyimlerin kaybolmadığı, aksine zihnin onları kalıcı bellek izlerine dönüştürdüğü fikrine dayanmaktadır (Poyraz, 2010, s. 9). Freud, travmatik anılar ve kötü deneyimlerin bastırıldığı ya da bilinç düzeyine çıkmasına izin verilmediği durumlarda; hastalarının çoğunun sıklıkla bastırdığı konuların, kendilerine rahatsızlık veren cinsel deneyimleriyle ilgili olduğunu gözlemlemiştir (Bozkurt, 2014, s. 194).

20. yüzyıl filozoflarından Henri Bergson da, Freud ile benzer bir yol izleyerek, bilinç katmanlarına aktarıldığı üzerine çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bergson, sezgici felsefesiyle, materyalizmi de idealizmi de eleştiren felsefi bir duruş sergilemiştir (Poyraz, 2010, s. 10). Bergsoncu sezgi, gerçekliğin eklemlenmeleri ve farklılaşmaları ve her şeyin en derin gerçekliğini oluşturan 'süre' üzerinde önemle durmaktadır (Bozkurt, 2014, s. 208). *Madde ve Bellek* çalışmasında Bergson, zihin ve beden sorunu olarak belleği iki şekilde incelemektedir. Birincisi, tekrara dayanan, alışkanlık eylemine yönelik mekanik ve bedene ait olan bellek

türüdür. Bergson'un 'saf bellek' dediği ikinci tür ise, motor becerilerden ve bedenden bağımsızdır (Bergson, 2015, s. 62). İnsan iradesinden bağımsız olan saf bellek, gündelik yaşamın her ayrıntısını imge-anılar biçiminde kaydetmektedir. Freud'dan farklı olarak Bergson unutmanın, aslında beyinsel erozyonlardan kaynaklanmadığını düşünmektedir (Poyraz, 2010, s. 10). Bergson'a (2015, s. 62) göre, biri hayal eden, öteki tekrarlayan bu iki bellekten ikincisi, birincinin yerine geçebilir, hatta çoğu zaman birinciymiş yanılsaması verebilir.

O dönemlerde, Freud'un psikanaliz ve rüyalar üzerine araştırmalarının sanatta Gerçeküstücü akımı etkilediği gibi, Bergson'un sezgiciliği ve zaman-mekan üzerine düşünceleri de sanatçıları etkisi altına almıştır. Savaş ve çağın getirdiği hızlı yaşamın tecrübeleri, sanat nesnesi ile alımlayıcı arasında bir çekim oluşturmuştur. Birinci Dünya Savaşı sırasında yok olmaya yüz tutan geleneksel aktarımın büyük bir unutuşa yol açmasıyla, savaşa dair anıtlar ve heykeller gibi yeni anma ritüellerinin gerçekleşmesi, özgün bir belleğin tekrar oluşmasına yön vermiştir (Misztal, 2003, s. 45). Bellek üzerine çalışmalarıyla dikkat çeken Fransız tarihçi Pierre Nora, toplumsal unutuş ve beraberinde yok olan tarih bilinci üzerine '*sürekli hafızadan söz etmemizin tek bir nedeni olabilir; artık hafıza yok*' (Nora, 2000, s. 17) ifadesiyle eleştirmiştir. Alman edebiyatçı Andreas Huyssen ise, belleğe olan ilginin arttığı bu dönemi bir zamansallık krizi olarak görmekte, bugünün kamusal kültüründe tarihsel bilincin körelmesiyle ve yeni teknolojilerin etkisiyle oluşan bellek yitimine karşı verilen sağlıklı bir tepki olduğunu düşünmektedir (akt. Poyraz, 2010, s. 14).

Dönemin aydınlanma gelişmelerinin topluma yansıması olarak, belleğin kullanım amaçları da buna yönelik şekillenmektedir. Sosyoloji ve kolektif bellek üzerine araştırmalar yapan Barbara Misztal'a (2003, s. 38) göre, gelişen dünya düzeni, bilim, teknoloji ve Aydınlanma, belleğin gözden düşmesinde büyük rol oynamıştır. İlk olarak bilgiyi saklayan ve gerektiğinde geri çağıran belleğin depo rolü, kitap, kütüphane, arşiv ve müzelere geçmiştir. Bilim ve sanatta hafızayla aktarılan tarihsel süreç ve ilerleme akıl yoluyla yön bulmaya başlamıştır. Harici depolama sistemlerinin, bu sistemler olmasaydı zihinde tutulması gereken bilgilerin yüklendiği ve gereksinim halinde benzer şekilde ulaşılıp, geri alındığı 'depolardan' ibaret olduğu kabul edilmektedir (Boyer, 2015, s. 397). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bilgisayar insan zihni için en çok kullanılan metafor haline gelmiştir; bu metafora göre insan zihni simgeleri işlemden geçiren ve bellekte saklı olan çoğu şeyin bir anlamı olması durumunu doğrulayan bir makinedir (Draaisma, 2018, s. 298).

Avrupa'da, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle Almanya'da, yakın geçmişin tarihinin ne şekilde yazılacağı üzerine gerçekleşen tartışmalar ile savaşların ve krizlerin getirdiği ilerlemeye karşı güvensizlik, 20. yüzyıl sonlarında başlayarak günümüzde devam eden yeni

bellek ilgisinin nedenleri arasında sayılabilmektedir (Poyraz, 2010, s. 13). Bu dönem sanatçıları, otobiyografik anlatılar ile bireysel belleği ya da toplumsal çerçevede kültürel belleği, eserlerinde işlemişlerdir.

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde, araştırmanın temelini oluşturan konularda, sınırlılıklar doğrultusunda dijital ve basılı yayın olmak üzere yurtiçi ve yurtdışı temelli yararlanılan kaynaklar verilmiştir.

Assmann (2018) *Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* isimli kitapta, bireysel ve toplumsal geçmişin hatırlanma biçimlerini, geçmişle iletişim aracı olarak tanımlanan yazı üzerinden incelemektedir. Kültürel bellek ve kültürel kimlik arasında bağ kuran ünlü Mısırolog Assmann, zaman, mekan gibi parametrelere etkisini aktarmaktadır.

Boyer & Wertsch (2015) tarafından hazırlanan *Zihinde ve Kültürde Bellek* isimli kitap çalışması, anıların geçmişimizi nasıl yapılandırdığından, belleğin tarihsel ve kültürsel duruma etkisini, kolektif anıları sınıflandırma şeklimizi sorgulayan makalelerden oluşmaktadır. Washington Üniversitesi'nde görevli iki profesör tarafından yayına hazırlanan kitapta, farklı disiplinlerden çok sayıda araştırmacının bellek üzerine makaleleri bulunmaktadır.

Draaisma (2018) *Bellek Metaforları* isimli kitabında 'Bellek nedir?' sorusuna odaklanmakla birlikte, felsefeciler ve psikologların tarih boyunca belleği tanımladıkları metaforları incelemektedir. Draaisma, yazının icadından öncesine kadar giderek, çağlar boyunca bilgiyi bellekte depolamak amacıyla geliştirilmiş çeşitli yöntem ve araçlardan belleğin işlevine yönelik kazandığı metaforları araştırmaktadır.

Connerton (2014) *Toplumlar Nasıl Anımsar?* isimli kitapta, kültürel belleği kişisel bellekten üstün tutarak, yazı yoluyla kaydedilmeyen davranış ve geleneksel yönelimlerin zaman içerisinde kuşaktan kuşağa aktarılma yöntemini incelemektedir. Geçmiş imgelerin, törensel uygulamalar esasında aktarıldığını savunan Connerton, bedensel pratikleri kaydeden uygulayımsal-toplumsal bir belleğe dikkat çekmektedir.

Fineberg (2014) *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri* isimli kitapta, 20. yüzyılda sanatta kırılma noktası olan dönemden başlayarak, sanatı, bir düşünce biçimi olarak ele almaktadır. Bireysel belleği üzerinden eser üreten birçok sanatçıyı da inceleyen Fineberg, bu bağlamda oluşan kültürel karmaşıklık, tüketim estetiği, politik ve sansasyonel yönelimler, postmodern benlik, kültürel kimlik gibi parametrelere de açıklık getirmektedir.

Passeron (1982) *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi* isimli kitapta, sürrealizmin tanımı, nasıl ortaya çıktığı, gelişmesi ve yayılarak etkisinde bıraktığı alan ve akımları; buna bağlı olarak bu harekete öncülük eden sanatçıları ve akabinde akıma dahil olarak yön veren sanatçıları yaşam öyküleri ve eser incelemeleriyle ele almaktadır.

Yılmaz (2013) *Modernden Postmoderne Sanat* isimli kitapta çağın getirdikleriyle birlikte öncü sanatçılar vesilesiyle sanatta, modernden postmoderne dönüşen paradigmayı incelemektedir. Modern ve postmodern sanatların toplumsal açıdan düşünsel, ekonomik ve siyasal sistemlerle ilişkilerini inceleyen Yılmaz, bu kapsama giren akım ve yönelimlerin dikkat çeken özellik, ilke ve yöntemlerini aktarmaktadır.

Poyraz (2010), *20. Yüzyıl Sonundan Günümüze Çağdaş Sanatta Toplumsal Bellek Etkileşimleri* isimli Yüksek Lisans tez çalışmasında, 20. yüzyıl sonlarında çeşitlenen dünya sanatında, bireysel ve toplumsal bellek etkileşimlerini araştırmaktadır. Tarihteki çeşitli bellek teorilerine değindikten sonra, kişisel anlatılar bağlamında üç sanatçıyı inceleyen Poyraz, travma sonrası kuşakları olarak toplumsal belleğe etki eden olaylar üzerinden eserler ve karşı anıtlar üreten sanatçılara değinmektedir.

Ünay Selçuk (2018), *Görsel Sanat Yapıtlarında Bellek Üzerine Okumalar* bellek bağlamında sanat eseri üreten sanatçıları inceleyen makalede, bireysel bellek üzerinden sanatçının geçmiş hayatı ve travmaları; toplumsal bellek üzerinden ise tarihsel ve politik olayları irdeleyen eserler üretildiği görülmektedir. Aynı zamanda makalede bellek, zaman ve mekan bağlamında da incelenmiştir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Çalışma, literatür taraması gerçekleştirilerek betimsel bir nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemleri, farklı bilgi parçacıklarından yola çıkarak bütünü ya da kuramı, kendisi oluşturması için gerekli olan birincil ya da ikincil verilerin toplanmasına aracılık etmektedir (Kozak, 2015, s. 29). Bu araştırmada, 20. Yüzyıl Batı sanatçılarının eserleri, bireysel bellek bağlamında yaşadıkları anılar neticesinde incelenmesi sebebiyle nitel araştırma yöntemlerinden döküman taraması kullanılmıştır. Literatür taramasıyla, çalışmanın sınırlılığına uygun veriler saptanmış, ilgili yayın ve eser görselleri toplanmıştır. Döküman-literatür taraması, geçmişe dönük tutulan her türlü yazılı ve sözlü kayıtların birebir araştırmacı tarafından incelenerek veri elde edilmesine aracılık etmektedir (Kozak, 2015, s. 31). Araştırmacı tarama yaparken, önceden tutularak saklanmış çeşitli kayıtlara (yazılı belge, istatistikler, resimler, ses ve görüntü kayıtları vb.) eski verilere ve ilgili kaynak kişilere başvurarak elde ettiği tüm verileri, kendi çalışmasının sınırlılıkları çerçevesinde sentezleyerek yorumlamaktadır (Karasar, 2016, s. 109).

Araştırmanın konusu gereği, sanat alanı dışında birçok psikoloji, sosyoloji, tarih konulu kaynak incelenmiş ve bulunan verilerin ışığında 20. yüzyıl Batı sanatçılarının bellek temasını eserlerinde işleyişleri çözümlenmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini 20. Yüzyıl sınırlılığındaki Batılı sanatçılar oluşturmaktadır. Örneklem, belirlenen sanatçıların bireysel bellek temasında ürettikleri eserlerin konusal bütünlüğüne uygun olarak saptanmıştır.

3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları

Çalışmada, öncelikli olarak sanatçıların öz yaşam öyküleri, dönemin tarihi belgeleri, kitap, tez, makale gibi yayınlar taranmıştır. Sanatçıların eserleri araştırılırken, çeşitli müze, galeri ve sanat kuruluşlarının uluslararası internet kaynaklarından faydalanılmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında belirlenen dokuz sanatçı, 20. yüzyılın ikinci yarısında belirlenen sekiz sanatçının eserleri yaşam hikayeleri üzerinden analiz edilmiştir. Yapılan analizler sonucunda, edinilen bilgilerin sanat eğitimine katkıları incelenmiştir.

3.4. Verilerin Analizi

Araştırmada verilerin analizinde, betimsel değerlendirme kapsamında ilgili veriler çözümlenmiştir. Çalışma, birçok disiplin için ayrı bir araştırma konusu olan bellek kavramını, bireysel bellek merkezinde sınırlandırılarak, tarihsel süreç içerisinde incelenmiştir. Elde edilen veriler ışığında 20. Yüzyılda bireysel bellek temasında eser üreten Batılı sanatçılar belirlenmiştir. Seçilen sanatçıların araştırmanın konusuyla ilgili eserleri, biçim ve içerik açısından çözümlenerek, öz yaşam öykülerinin eserlerine yansımaları betimsel içerik analiz yöntemi bağlamında incelenmiştir. Sanatçıların öz yaşam öyküleri hakkında güvenilir kaynaklardan, özellikle kendi yazılı kayıt, günlük ve röportajlarından faydalanılarak değerlendirilmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında ve ikinci yarısında belirlenen sanatçıların, gelişen teknoloji, yaşanılan savaşlar, kültür, ilişkiler ve aile gibi etkenler bağlamında farklılaşan eğilimleri karşılaştırılmıştır. Araştırmanın katkı sağlayacağı gözlemlenerek, bellek-sanat ilişkisinin sanat eğitimindeki yeri değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular ile, aynı yüzyıl içindeki sanatçıların bireysel bellek bağlamında, farklı etkenler sebebiyle değişen eğilimleri karşılaştırılmış ve sanat eğitimine olan etkileri yorumlanmıştır.

3.5. Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği

Bu araştırma, betimsel değerlendirme kapsamında yapılmış nitel araştırma yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Güvenirlikte, betimsel veri ile yazın arasındaki uyum dikkate alınarak gerekli yorumların yapılmasına özen gösterilmekte, hem dil hem de içerik açısından temsil yeteneği daha yüksek olan metinler, alıntı olarak kullanılmaktadır (Kozak, 2015, s. 138).

Çalışma, inandırıcılığını korumak için, güvenilir kaynaklardan geçerli veriler toplanılarak, doğrudan ve dolaylı alıntılarla anlamlı bir şekilde yorumlanmıştır. Araştırma, uzman görüşü alınarak değerlendirilmiş, düzeltmeler ve öneriler doğrultusunda ilerlemiştir. Araştırmada, farklı kaynaklardan karşılaştırma yapılarak nitel verilerin geçerlik ve güvenirliği amaçlanmıştır. Bu etkenler dikkate alınarak, belirlenen sanatçıların otobiyografileri incelenmiş, bireysel bellek kavramıyla ilgili psikoloji, sosyoloji, felsefe, tarih gibi farklı disiplinlerden bilgilere ulaşılmıştır. Toplanılan bilgilerin bağlantıları karşılaştırmalı olarak incelenip geçerlik sağlanmıştır.

Araştırmanın tüm bölümlerinde ana konuya konuya bağlılık ve bütünlük esas alınarak tutarlılığa dikkat edilmiştir. Çalışmanın tüm aşamalarında, tutarlı bir yaklaşıma sahip olmaya özen gösterilmiştir.

3.6. Araştırmacının Rolü

Araştırmacı, nite bir araştırmaya başlamadan önce ulaşabildiği tüm verileri toplamalı ve buna göre bir çalışma planı izlemelidir. Bir yol haritası belirlemeli, konuya tam anlamıyla hakim

olmalı ve ana konudan uzaklaşmadan bağlantıyı kurabilmelidir. Bu yönüyle nitel araştırmacı, araştırma sürecinin doğal bir parçası haline gelmekte ve bir bakıma bilgi toplama aracı işlevi görmektedir (Yıldırım, 1999, s. 12).

Araştırmacı bellek kavramını araştırırken, çok farklı disiplinlere ait dökümanlarda bu bölümü inceleme fırsatı bulmuştur. Araştırma, 20. yüzyıl kapsamında Batı'dan birçok sanatçıyı içerdiği için araştırmacı, yurtiçi ve yurtdışı birçok kaynak taramıştır. 20. yüzyılın ilk yarısındaki sanatçılarda, ayrı ayrı birçok kaynağa erişim olanağı olsa da, bireysel bellek bağlamında incelenmiş sadece iki ya da üç sanatçıyla ilgili makaleye rastlanmıştır. Bu bölüm için belirlenen dokuz sanatçının bir arada olduğu bir dökümana ulaşılamamıştır. Araştırmacı için, 20. yüzyılın ikinci yarısı sanat dünyasında nispeten yeni bir dönem olduğundan dolayı, ilgili basılı kaynak bulmak zor olmuştur. Bu sebeple internet kaynaklarına yönelen araştırmacı, çok sayıda yabancı kaynaktan çeviri yapmıştır. Dikkat ve zaman isteyen bu bölüm araştırmacının çalışmayla bütünleşmesini sağlamıştır. Belirlenen tüm sanatçıların öz yaşam öykülerini araştırarak eserlerinde bu bellek izlerini arayan araştırmacı, sanatçılarla derin bağlar kurmuş, yaşadıkları travmaları, duyguları ve düşünceleri anlamaya odaklanmıştır. Kişisel anılarını eserlerine simgesel, dolaylı ya da doğrudan yansıtan sanatçılar, hem anlamsal hem de biçim açısından birbirinden farklıdır.

Araştırmacı, tüm bilgiler doğrultusunda, sanat-bellek ilişkisi ile sanat eğitimini birbirine yakın görmüştür. Sanatçıların duygu durumlarını eserlerine yansıtması, hayatlarında bazı durumları çözmeye ya da mutlulukları göstermeye yöneliktir. Sanat eğitiminin amacı da, kişiliğin uyumlu gelişmesinin ve dolayısıyla uyum içinde bir toplumun sağlanmasıdır (San, 2010, s. 135). Araştırmacı, birbirini destekleyen bu başlıkları sonuç bölümünde karşılaştırarak ve yorumlayarak incelemiştir.

BÖLÜM IV

BULGULAR

4.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısında Batı'da Kültür Sanat Ortamı

İnsanlığın yaşamakta olduğu her değişim ve gelişim sanata etki etmektedir. Savaşlar, toplu göçler, kitlesel ölümler ve ekonomik buhranlar gibi yaşanan dönemin toplumunu ve gelecek nesilleri etkileyen olaylar, sanat tarihinde büyük kırılmalar göstermiş, yeni sanat akımları ve hareketleri yaratmıştır. İnsanlığın kendi gerçekliğine dair algılarını dönüştüren tüm bu gelişmeler, modernliğin sahnesi olan kalabalık ve hareketli kentlerde farklı bir yaşam biçiminin yaratıldığı yeni sahnelerde yaşanmıştır. Bu yeni sahnenin yeni sanatçıları, Fransız şair, deneme yazarı ve sanat eleştirmeni Charles Baudelaire'nin dediği gibi birer 'hayat arşivcisi' olarak gözlemlerini sanata yansıtmışlardır (Antmen, 2017, s. 18). Bu sebeple 20. yüzyıl gibi iki büyük dünya savaşına tanık olan, gelişen teknolojinin getirdiği hıza ayak uyduran bu zaman diliminde birçok sanat hareketi aracılığıyla bu gelişim ve değişimler sanatçılar tarafından farklı bakış açılarıyla yorumlanmıştır.

20. yüzyıl başında Fransa'da 'Fovizm', Almanya'da 'Köprü' ve 'Mavi Atlı' gibi sanatçı gruplaşmalarının ortak noktası, 1911 yılında Berlin'de dönemin avangard sanatını destekleyen galeri ve dergi Der Sturm'un sahibi Herwarth Walden'in gözlemlediği gibi, 'dışarının izlenimi yerine, içerinin dışavurumu'na yönelmeleridir (Antmen, 2017, s. 33). Dışavurumculuk, 20. yüzyılın başında tüm Avrupa'da baş gösteren huzursuzluk, şaşkınlık ve değişiklik isteğinin bir sonucuydu (Almelek İşman, 2008, s. 44). Renk ve çizgiyi sembolik ve duygusal anlamlarda kullanan bu yeni sanat hareketi, bir bakıma kendisinden önceki akım olan 'İzlenimcik' akımına karşıtlık yarattı; sanatçı, yaşadığı dünyanın izlenimlerini kaydetmek yerine, kendi ruhsal duygu durumunu yansıtmaya yönelmiştir (Dempsey, 2002, s. 70). Dışavurumcular sanatı, hem bir başkaldırı hem de bir sığınak olarak görmekteydiler; çünkü yaklaşmakta olan I. Dünya Savaşı, Dışavurumculuğun en etkin şekilde başladığı Almanya'da çok fazla hissedilmekteydi (Yılmaz, 2013, s. 43). Ruhsal durumların anlatılmasında kullanılan çarpık biçimler, o dönemin insanının çelişki içindeki durumundan ve Dışavurumcu sanatçının hemen bütünüyle trajik varlığından kaynaklanan duygu çarpıklıklarına da uygun düşmektedir (Almelek İşman, 2008, s. 44). Almanya'da, bir varoluş sorunsalından kaynaklanan Dışavurumculuk, sanatçılar için yeni bir dünya düzeni kurma çabası ve sanat, genç kuşak için bir önceki kuşağa başkaldırı mücadelesi olarak görülmekteydi. Genç kuşak, tinsel düşünceye olan inancıyla geleneksel tavırları yıkabileceğine inanmaktaydı (Rona, 1997, s. 452). 1900'lerin başları için duyguların dışavurumu o kadar yenilikçi ve görülmemiş bir hareketti ki, o dönem için 'Dışavurumculuk' genel olarak 'Modern Sanat' ile eşanlamlı hale geldi (Dempsey, 2002, s. 70). Alman

Dışavurumcuları, o dönem Fransa'da gelişen Fovizm gibi benzer karşıt hareketlerin aksine geleneksele tasarım anlamında bir bakıma bağlı kalmak yerine, şiddeti, şiddet uğruna irdelemiş, renk ve biçime psikolojik ve simgesel anlamlar yükleyerek var olan düzene karşı çıkmayı amaçlamışlardır (Rona, 1997, s. 452).

Kuzey Dışavurumculuk akımının en önemli temsilcilerinden biri olan Norveçli ressam Edvard Munch da, bu akım doğrultusunda, bireyin ruhen parçalandığı bir dünyadaki 'modern ruhsal yaşamı' yansıtmayı amaçlamaktaydı (Krausse, 2005, s. 82). Eserlerinin başlıca teması olan hastalık, ölüm, bunalım, kıskançlık duyguları, genel manada kendi bireysel belleğinden gelen, yaşadığı anıların yansımasından oluşmaktadır.

Paris Okulu, belirli bir tarz, okul ya da akımdan ziyade, 20. yüzyılın ilk yarısında, Paris'te çalışan Fransız ve yabancı sanatçılar topluluğunu kapsayan bir terimdir (Almelek İşman, 2008, s. 112). Dönem dönem Paris Okulu, Paris'te başlamış olan modern akımlara -Artizlenimcilikten Gerçeküstücülüğe- dâhil olan sanatçıları kapsayan bir grup olarak görülse de, tam olarak iki dünya savaşı arasında Paris'te yaşayan ve çalışan uluslararası modernist sanatçıları ifade eden bir topluluktur (Dempsey, 2002, s. 140). Dönemin Picasso, Matisse, Braque gibi modern sanat ustalarının Paris'te yaşamaları, politik baskının olmaması, ekonomik istikrarın sağlanması, çeşitli galeriler, eleştirmenler ve koleksiyoncuların aktif varlığı ile canlı bir sanat ortamı olması, yabancı sanatçılar için Paris'i cazip kılmaktaydı (Almelek İşman, 2008, s. 112). Paris Okulu'nun önemli bir özelliği, çeşitli uluslardan gelen sanatçıların belli bir anlatım ya da ilke birliği geliştirme gereksinimi olmadan, karşılıklı etkileşimle oluşan bir düşünce alışverişi ortamında yenilikçi ürünler vermesidir (Rona, 1997, s. 1429).

Tam anlamıyla tek bir sanat akımı çerçevesine sığmayan sanatçılar, Paris Okulu çeşitliliği kapsamında düşünülebilir. Bu sebeple, eserlerinde kısmen Gerçeküstücü ögelere yer vererek, özlem duyduğu anılarını ve hayallerini betimleyen Marc Chagall, yarattığı mutlu hayali dünyası ve bağımsız karakteri sebebiyle bu akıma tam anlamıyla dahil olamamıştır. Chagall, Fovist renkleri, Kübist alanları, Rus kültüründen imgeler ve kendi hayal gücü, yaşamı ve insan sevgisini lirik olarak ifade eden fantastik eserleri ile tam bir Paris Okulu sanatçısıdır (Dempsey, 2002, s. 141).

Metafizik Resim, Carlo Carra (1881-1966), Giorgio de Chirico (1888-1978) ve kardeşi şair, besteci, ressam Alberto Savinio'nun (1891-1952), Ferrara'daki bir askeri hastanede tedavi gördükleri sırada geliştirdikleri bir eğilimdir (Almelek İşman, 2008, s. 76). Metafizik Resim'in ikonografisi sonraları Gerçeküstücülük, Yeni Nesnellik ve bir ölçüde Yoksul Sanat gibi akımları etkilemiş olsa da döneminde tam bir grup ya da akım niteliğinde gelişmemiş, daha çok bu üç sanatçının 1917-21 yılları arasında yaptıkları resimleri içeren ortak bir anlatım biçimi olmuştur

(Rona, 1997, s. 1207). Özellikle klasik mimari yapılar, çarpık perspektifler, tuhaf rüya imgeleri ve bunların yanında eldiven, muz, büst, tren gibi birçok alakasız nesnenin huzursuzluk veren bir atmosterde yan yana yerleştirilmesi ile tanınmaktadır (Dempsey, 2002, s. 109). Kısa süreli ve az katılımcılı bir akım olsa da, De Chirico Paris'te Gerçeküstücülüğün öncülerinden kabul edilmektedir. Metafizik ressamlar, sanatı bir kehanet, sanatçıyı da bir şair olarak algılamakta ve açık bir görüş yeteneğinin doğduğu anlarda, sanatçının görünümlerin maskesini kaldırarak, gizli kalmış gerçeklere ulaşabildiğine inanmaktaydılar (Almelek İşman, 2008, s. 77).

Gerçeküstücülük, 1924'te Fransız şair Andre Breton tarafından, başka şairler ile birlikte Dada'dan ayrılmasıyla oluşturulan geniş çaplı bir sanat hareketidir. Dada'dan etkilenerek geliştirilen Gerçeküstücülük, Birinci Dünya Savaşı'nı henüz atlatmış, ruhsal çöküntüye maruz kalan sanatçılar için bir çıkış yolu arayışı olarak görülmekteydi. 1930'larda hızla yükselişe geçen antidemokratik rejimler, dünyayı ikinci bir savaşa götürmekteydi. Plastik sanatların dışında edebiyat, müzik ve sinema gibi farklı sanat dallarını içeren Gerçeküstücülük, iki dünya savaşı arasında bir felsefe ve yaşam biçimi yaratmıştır (Rona, 1997, s. 670). Gerçeküstücülerin önemli çıkış noktalarından biri de, Sigmund Freud'un geliştirdiği psikanaliz yöntemidir. Freud'un rüyaların yorumuyla ilgili çalışmaları, ruhumuzun büyük bölümünün buz dağı misali bilinçaltının derinliklerinde saklı olduğu, insanın duyguları, düşünceleri ve hareketleri bilinçaltından geldiğini göstermektedir (Krausse, 2005, s. 101). Freud'un önerdiği gibi, hazine değeri taşıyan düşler, çocukluk döneminde kalan ve üstü örtülen deneyimlerin açığa çıkarılması Gerçeküstücülük yaklaşımını yansıtmaktadır (Yılmaz, 2013, s. 174). Gerçeküstücülük, büyülü ve gizemli imgelere karşı olan merakını İtalyan Metafizik Resim akımından, saçma ve akıl karıştıran imgelere karşı sevgisini de Dada'dan almıştır (Almelek İşman, 2008, s. 87). Gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir (Antmen, 2017, s. 135). Akımın önde gelen temsilcileri arasında İspanyol ressamlar Salvador Dali ve Joan Miro, Alman Max Ernst, Belçikalı Rene Magritte sayılabilmektedir. Akımın kurucusu Breton, eserleri sebebiyle Frida Kahlo'yu da akıma dahil etmek istemiştir, fakat Kahlo, her zaman kendi gerçekliğini resimlediğini belirterek reddetmiştir. Bu sanatçılar Gerçeküstücülüğe farklı açılardan yaklaşarak, dış dünyanın gerçekliği yerine ruhsal gerçeklerini koymaya çalışmışlardır (Krausse, 2005, s. 102). Gerçeküstücüler için bilincin ötesine uzanmak, arzuların ve kaygıların gerçek kaynağına inebilmek sanatsal yaratının bir uzantısıdır (Antmen, 2017, s. 136).

Gerçeküstücülüğün bildirisinde Breton, '*Her şey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, söylenebilen ve söylenemeyenin, alçağın ve yükseğin zıt olarak*

görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir. Sürrealist etkinliğin amacı, yalnız bu noktayı saptama umududur' (akt. Yılmaz, 2013, s. 175) ifadesiyle, sanatçıların bireysel geçmiş ve dünya algılarına yönelik dışavurumlarını belirtmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan pek çok akımda etkisi olan Gerçeküstücülük, biçimden ziyade resmin konusuna önem veren bir akımdır. Rüyalar ve bilinçaltına yönelen sanatçılar, bastırdıkları duyguları ya da travmatik etki bırakan anılarını tuvale yansıtmak için çeşitli yöntemler geliştirmişlerdir. İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Amerika'ya göç eden sanatçılarla birlikte Gerçeküstücülük, 1930'ların sonuna doğru uluslararası bir nitelik kazanmaya başlamıştır (Rona, 1997, s. 670).

4.1.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısında Resim Sanatında Bellek Yansımaları

4.1.1.1. Edvard Munch (1863-1944)

Kuzey Dışavurumculuk akımının en önemli temsilcilerinden biri olan Norveçli ressam Edvard Munch, henüz beş yaşındayken annesini, kısa bir süre sonra da çok sevdiği kız kardeşini yitirmiştir (Almelek İşman, 2008, s. 47). Munch'un, annesini tüberkülozdan kaybetmesi belleğindeki ilk ve en travmatik anılardan biridir. Munch'ın babası, bu büyük kayıptan sonra kadercilik ve dinsel konularla yoğun şekilde ilgilenmeye başlamıştır (Lunday, 2015, s. 172). Böyle yoğun dinsel bağlılıkta bir karaktere bürünen babayla büyümek, Munch için izlerini taşıdığı travmatik çocukluk anıları yaratmıştır. Bu vaziyette ölüm ve yalnızlık kaygılarıyla yetişen Munch, kardeşini kaybetmesiyle de endişelerini pekiştirmiştir. Oslo'da geçen hastalık, melankoli ve dini ritüellerle dolu bir evde yetiştirildiği iç karartıcı bir çocukluktan sonra hayata olumsuz bakarak büyümüştür (Hodge, 2016, s. 180). Bundan dolayıdır ki, çocukluğundan beri belleğinde biriktirdiği hastalık, ölüm ve bunalım gibi temalar Munch'un yapıtlarında sık sık yinelenmektedir (Almelek İşman, 2008, s. 47). Sanatını sıkıntılarıyla beslemiş huzursuz bir yenilikçi olan Munch, sanatçıların nesnel betimlemeler yapmaktan ziyade hatırlanan sahne ve duyguların etkisini kaydetmeleri gerektiğine inanmıştır (Hodge, 2016, s. 180). Çeşitli ruh durumlarını aktaran resimler yapmaya karar veren Munch günlüğüne şöyle yazmıştır: '*Okuyan erkeklerle yün ören kadınların bulunduğu iç mekanlar yapmaktan vazgeçmeliyiz. Biz, yaşayan insanların, soluk alan, hisseden, acı çeken ve seven insanların resmini yapmalıyız*' (Almelek İşman, 2008, s. 47). Günlüğüne yazdığı bu satırlarda bahsettiği duygu durumlarının, kişisel belleğine ait anılarından oluşan çıkarımları olduğu görülmektedir. Munch, yaşadığı tüm acılarına ve kayıplarına rağmen ayakta kalarak, kişisel belleğine ait acıları anlamlı bir sanata dönüştürecek gücü bulmuştur (Lunday, 2015, s. 172).

Fırçasını aceleci bir üslupla tuvale dokunduran ressam, ölgün, donuk renklerle parlak, canlı renkler arasında dolaysız geçişler yaparak genel olarak insanlığın ve -ruhsal problemlerle

boğuştuğundan- özelde kendisinin uğraşıp durduğu manevi sorunları anlatmaya çalışmaktadır (Krausse, 2005, s. 82). Eserleri büyük oranda özyaşamöyküseldir ve talihsizlik, korku ve ölüm gibi temaların ifade edildiği sembolleri çağrıştırır (Hodge, 2016, s. 180). Munch günlüğüne anılarını aktarırken yaşadıklarını; *'Ölülerle yaşıyorum'* (Lunday, 2015, s. 173) ve *'Hastalık, ölüm ve delilik, beşiğimi bekleyen kara melekler gibiydiler'* (Almelek İşman, 2008, s. 48), şeklinde ifade etmiştir.

Munch'un resimlerine *Fin-de-siécle* (yüzyıl sonu) atmosferine hakim olan simgeler damgasını vurmaktadır: Korku, çaresizlik, yaşanamayan cinsellikler, kıskançlık, ölüm düşünceleri. Tüm bunlar, Munch'un kendi deyişiyle *'içindeki cinleri kovmak için'* sürekli olarak tuvale aktardığı temalar ve imgelerdir (Krausse, 2005, s. 83). Ruhsal karmaşıklığından uzaklaşmak için seçtiği bu yöntem Munch'u Kuzey Dışavurumculuğunun en önemli temsilcilerinden biri yapmaktadır. Yalnızlık ölüm gibi konuların işlendiği resimleri, yazgısının gittikçe kötümserleşen görüntüleri oldular (Richard, 1991, s. 29). Sanatçı Paris'te kaldığı süre içinde özellikle Hollandalı ressam Vincent Van Gogh'un (1853-1890) anlatımcılığından, Fransız ressam Paul Gauguin'in (1848-1903) yüzeysel dekoratif etkilerinden ve simgesel renklerinden, Fransız ressam Henri de Toulouse-Lautrec'in (1864-1901) figüratif arabeskinden etkilenmiştir (İnankur, 1997:1308). Munch'un sanatında yer alan her şey anılarından ve çektiği acılardan yola çıkarak yaptığı simgesel ya da alegorik motiflerdir (Richard, 1991, s. 117).



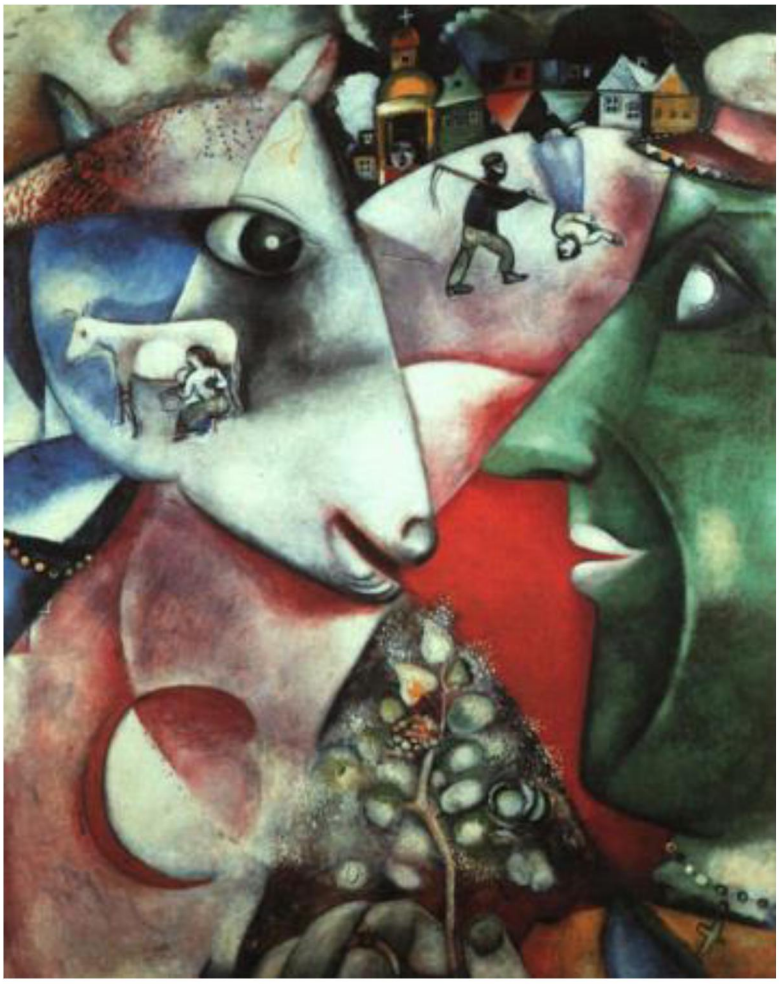
Şekil 1. *Edvard Munch, Hasta Çocuk, 1907, tuval üzerine yağlı boya, 120x118.5 cm. Ulusal Galeri, Oslo.*

Munch'un, 'Hasta Çocuk' (1907) adlı eseri kız kardeşi Sophie'nin on beş yaşında tüberkülozdan ölümü hakkındaki anısına dayanmaktadır (www.tate.org). Bu resmin, kırk yıllık süre boyunca çeşitli versiyonlarını resmeden Munch, uzun süre kardeşinin yasını tutmuştur. İlk çocukluk yıllarında hastalık ve ölümler yaşanan ailenin durumu, Munch'un 'Ölü Anne ve Çocuk', 'Hasta Çocuk', 'Hasta Odasında Ölüm' gibi eserlerinde tüm gerçekliğiyle görülmektedir. Travmatik bir belleğin acı verici bir ürünü olan bu resim üzerine Munch beş yıl boyunca çalışmıştır. Resimde hasta bir kız çocuğu ve onun yanında elini tutan, başını önüne eğmiş annesi bulunmaktadır. Anne figürünün duruşundan, hasta kızı için duyduğu acı hissedilmektedir. Küçük kız daha umut dolu şekilde yüzünü annesine dönmüştür. Kasvetli bir mekan yarattığı bu resimde kişisel belleğini tüm gerçekliğiyle aktaran Munch, yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgiyi vurgulamaktadır. Munch, *'Ben gördüğüm şeyin resmini yapmıyorum, ama görmüş olduğum şeyin resmini yapıyorum'* (Richard, 1991, s. 117) diyerek belleğinde biriktirdiği anıları sanatının temel kaynağı olarak benimsemiştir.

4.1.1.2. Marc Chagall (1887-1985)

Asıl ismi Moishe Shagal olan Rus kökenli Fransız ressam Marc Chagall, köyüne olan özlemini ve düşlerini yansıttığı resimlerine, gerçekdışı bir dünya sığdırmış olmasına karşın, farklı karakteri ve mutlu dünyası sebebiyle gerçeküstücü akıma dahil olamamıştır. Rus asıllı fakir ve musevi bir kökenden gelen Marc Chagall, saf sofuluğu ve ağır başlı keyfiyle, havalarda uçan sevgililerin ve müzisyen eşeklerin yaşadığı olağanüstü bir ülkeye bizleri götürmektedir (Passeron, 1982, s. 29). Chagall, Rus köy hayatı zamanlarını özlediği, düşsel bir atmosfer yaratmaktadır. Yaşadığı dönemin en özgün sanatçılarından biri olan Chagall'ın sanatının temelini Rusya'nın Vitebsk kentindeki bir Yahudi mahallesinde geçirdiği çocukluğuna ait anılar, Rus ve Yahudi folklorlarıyla gelenekleri oluşturmaktadır (İnankur, 1997, s. 338). Chagall'ın resimleri, 'şimdi ve burada' dünyasının sorunlarının, zorunluluklarının ve çatışmalarının ötesinde güçlü bir aşk duygusuna neredeyse çocuksu bir inanç sergilemektedir (Feldman, 1967, s. 199). Dönemin Paris sanat havasıyla buluştuğunda ilk olarak Kübizm'den ve Orfizm'den etkilenmiştir. Sanatçı, bu akımların biçimsel tavrı ile belleğinde varolan anı manzaralarını harmanlamıştır. Ancak zamanla sanatçının yapıtlarındaki öyküsel öğe biçimsel kuruluşa oranla daha büyük bir önem kazanmıştır (İnankur, 1997, s. 338).

Derin gözlem yeteneği sayesinde, çocukluğunda yahudi kültürünü ve sosyal yaşantıyı inceleyerek daha sonrasında bunları eserlerine konu etmiştir. Resimleri çocukluk çağının ilkel dinsel imgeleriyle doludur ve anti-realistik fantaziye karşı alaycı bir hoşgörü taşır (Passeron, 1982, s. 138). Eserlerine iki zengin imge kaynaklık etmektedir: Yahudi yaşamının anıları ve Rusya'da ilk dönem etkisinde kaldığı kültür (Chilvers, 2009, s. 122). Çocukluk anılarında baskın olan imgelerden biri de kutsal kitaptır. Bu sebeple eserlerinin bir kısmında dinsel öğeler gözlemlenmektedir. Çok dindar bir ailede büyüdüğü için kutsal imgelerin eserlerinde etkisi büyüktür. Fransız şair ve eleştirmen André Breton (1896-1966) onu sürrealist olarak görse de, o sürrealistler gibi bilinçdışına ilgi duymuyordu. Bilinçdışını keşfetmek yerine, kendi tarzında sıcak ve tuhaf şekilde yorumladığı doğum, evlilik ve ölüm gibi büyük ve zamansız temalara ilgi duyuyordu (Chilvers, 2009, s. 122).



Şekil 1. Marc Chagall, Ben ve Köyüm, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 191x151 cm. Museum of Modern Art, New York.

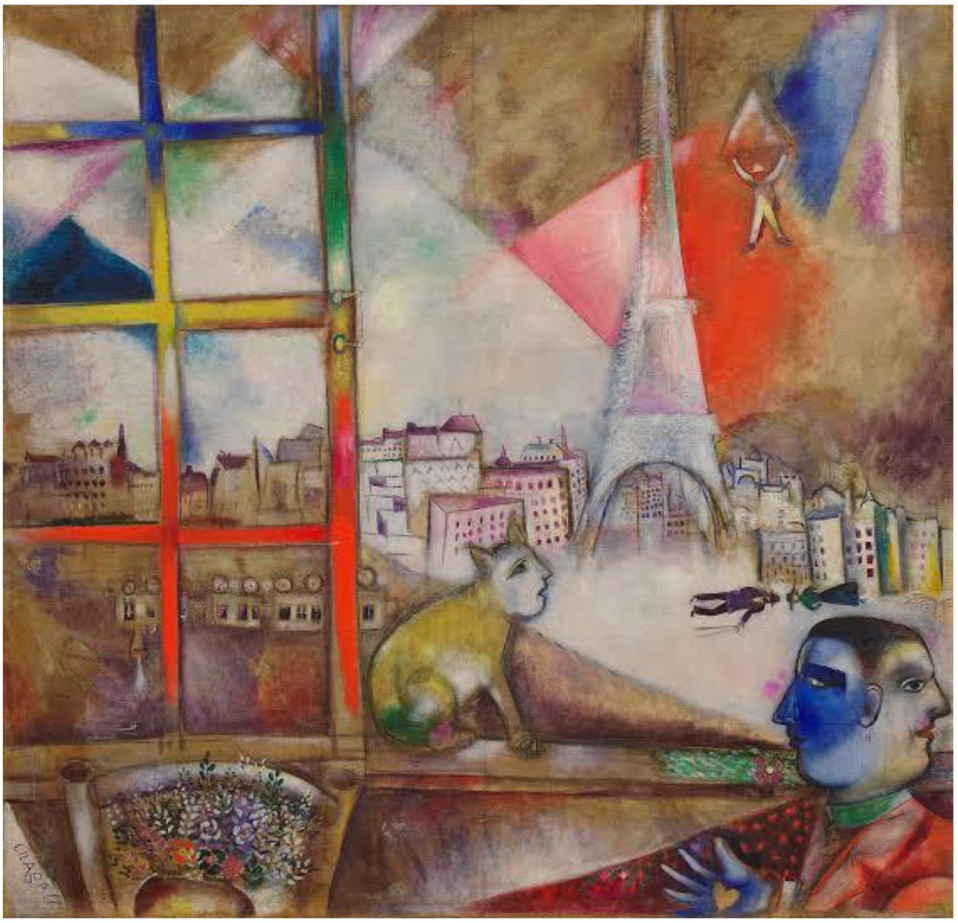
Marc Chagall'ın 'Ben ve Köyüm' adlı eseri tam anlamıyla belleğinin bir yansımasıdır. Belleğindeki hatıraları ilişkilendirip sembolleştirdiği, çocukluğunda yaşadığı gerçekliği resmettiği bir kompozisyon kurmuştur. Bu resim, bir 'manzara' değildir. Sembollerle birlikte renklendirilmiş formların resimli hikâyesinde, fiziksel olarak yaşanmış gerçekliği yansıtan imgeler bütünüdür ve resim düzlemi hatıraların bir aynasına dönüşmüştür (Hafmann, akt. Altuner, 2014, s. 56). Aynı bir gökkuşağına benzeyen rüya gibi, bir görüntü diğerinin üzerine bindirilmiş, evler sıra sıra bazıları ters dönmüş, tarlaya giden çiftçi sağ taraftadır ve köylü kadın onun karşısında baş aşağı durmaktadır ve koyun başı, süt sağan kadınla ilgili bir hayal görüyor gibidir (Fleming, 1955, s. 436). Resimde dikkat çeken iki ana imge vardır; solda bir koyun başı, sağda da yeşil renkte inekle göz göze bakan ressamın kendi portresi. Resmin sihirli atmosferinde koyun hayvan statüsünü kaybetmiş ve tanıdık bir kişiliğe, kırsal güvenliğin, annenin, kadının, hatta sevilenin simgesi haline gelmiştir ve aşağıda parlayan çiçek demeti onun içindir (Hafmann,

akt. Altuner, 2014, s. 55). Amerikalı yazar Elizabeth Lunday (2015, s. 217), Chagall'ın dünyasını '*Fovist renkler ve kübist düzlemlerle deneyler yapsa da hayalgücü hep çocukluğunun dünyasına, Vitebsk'in kıvrıla kıvrıla giden sokaklarıyla küçük sinagoglarına döndü'* şeklinde tanımlamıştır. Kıvrılan sokakta uzaklara giden yol ve yan yana dizilmiş evler insan hayatının bilinmez yolculuğunu ifade etmektedir. Bu evlerin arasında papazın ağırbaşlı biçimde içerisinden baktığı kubbeli kilisesiyle tipik bir Rus köyünün naif biçimde sadeleştirilmiş bir versiyonudur. Kadının küçük evlerden birkaçıyla birlikte baş aşağı olması bu rüya atmosferinde hiç rahatsız edici değildir, çünkü o resmin şiirsel bağlamında sembolik bir işaret görevi yapmaktadır (Altuner, 2014, s. 55). Hayatın her an kırılabilecek derecede hassas bağlantılarını yorumlayan sanatçı, aynı zamanda kaderi, şiddeti, kötülüğü, acıyı istemediğini vurgulamıştır (Edeer, 2005). Ters duran evler ve insanlar, büyük bir kuzu başı içinde süt sağan kadın, tüm deneyimlere aykırı oranlar, birleştirici çizgiler üzerinde düzenlenmekte ve görünen dünyanın ötesinde hayali bir dünya oluşturmaktadır. Hatıralar sembol haline gelmektedir (Walther ve Metzger, 2000, s. 20). Büyük inek portresinin içindeki küçük inek sağan kadın figürü sanatçının çocukluğundaki kadını yansıtmaktadır. İnek ve ressamın kendi portresinin belli belirsiz görünmez bir çizgiyle birbirine bağlı olduğu görülmektedir. Bu çizgi, çocukluğunu geçirdiği Rus köyünde yaşadığı hatıralarına ve kültürüne olan özlem ve bağlılığını göstermektedir (Hafmann, akt. Altuner, 2014, s. 55). İki portrenin de boynunda taşıdığı kolye, hem duygusal bir bağ hem de Yahudi olan sanatçının haç sembolünü kullanarak o dönemki Hıristiyan dünyasının Yahudiler üzerindeki baskısını vurgulamaktadır. Sanatçı Mehmet Yılmaz'a (2013, s. 184) göre, onu gerçeküstücülere yaklaştıran şey çocukluk anılarına, hayal ve düş dünyasına olan tutkusuydu. Nitekim bu konular sebebiyle resimlerine yansıyan mutluluk ve lirizm, aynı zamanda gerçeküstücülerden onu ayıran yönüdür.

> Chagall, iki dünya savaşı arasında Paris'te gelişen Paris Okulu'nun bir temsilcisi olmakla birlikte, kendilerini tümüyle biçimsel araştırmalara veren öteki Fransız sanatçılardan çok farklıdır. O, tüm sanat yaşamı boyunca betimleme alanına bağlı kalmış, küçük ama sürekli yinelenen bir imgeler ve figürler dağarcığıyla çocukluk anılarını, özlemlerini ve duygularını yansıtmıştır (İnankur, 1997, s. 338).

Chagall, çalışmalarındaki fantastik ve rüya gibi unsurlar nedeniyle gerçeküstücülükle özdeşleştirilir, fakat bu tanımlamaya tam olarak dahil olduğu söylenememektedir. Paris'teki gerçeküstücü akımın teorik görüşleriyle ilgilenmek yerine Chagall, Doğu Avrupa'da geçen çocukluk dönemi sırasında belleğinde kalan kendi kültürünü ve efsanelerini yansıtmaktadır. Paris'te Fovistlerden etkilenerek renk kullanımında baskın ve canlı bir teknik geliştirir. Sanat

tarihçisi Ernst Gombrich'in (1997, s. 589) deyimiyle '*küçük bir kasabadan Paris'e gelen Chagall, burada tanıştığı modern sanatın çocukluk anılarını silmesine izin vermedi'*. Türk ressam, sanat tarihçisi ve sanat eğitimcisi Adnan Turani'nin (1983, s. 540) ifade ettiği gibi Chagall için '*gerçek değil, psikolojik büyüklük oranları onun nazarında daha önemlidir*'. Bu sebeple resimlerindeki insan ve nesnelerin büyüklük küçüklük oranları ütopik bir gerçeküstücülük sergilemektedir. Figürlerin birbirine olan oranları, ne resmin bütünü içindeki konumlarını, ne de gerçek boyutlarını gösterir. Ressamın anlattığı öyküye ve karakterlere nasıl yaklaştığı, resmin belli bir alanında bulunan bir figürle, başka bir figür arasındaki ilişkisi ve resim düzeniyle yarattığı çelişki, bu resim dilini oluşturan öğelerdir (Edeer, 2005). Sanatçı, tam anlamıyla kendi çocukluğuna ve halkının kültürüne ait anılarından yola çıkmaktadır. Belleğinin bir ürünü olan eserleri, fiziksel gerçekleri ve yerçekimi gibi kuralları hiçe sayarak, gerçeküstücülerden sıyrıldığı bir alan yaratır. Hayal ve romantizm dünyasına olan ilgisi, bale gösterileri için tasarımlar yapıyor oluşuyla da ilgilidir. Sanatçı Moskova'da Devlet Yahudi Tiyatrosu için duvar resimleri ve kostümler hazırlamıştır. 1942'de Mexico kentinde Sergey Rachmaninoff'un Alekko, 1945'te de Igor Stravinski'nin Ateş Kuşu baleleri için dekor ve kostümler hazırlamıştır (İnankur, 1997, s. 338). Chagall'ın kişisel perspektifi dolayısıyla şiirsel bir tarzı vardır. Figürleri, bir çocuk zihni tarafından tasarlanmış bir dünyadan fırlamış gibidir. Chagall tek bir imge ile duygusal yaşamın derinliğini yerçekimsiz bir gökyüzüne taşıyabilmektedir (Edeer, 2005).



Şekil 3. Marc Chagall, Pencereden Paris, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 135.8 x 141,4 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Chagall, 1914'te Paris'ten ayrılarak çocukluğunu geçirdiği kasaba olan Vitebsk'e döner. O zamanlarda başlayan Birinci Dünya Savaşı sebebiyle Chagall, uzun bir süre Paris'e dönemez. Bu arada Rusya'da anılarının dağarcığını yenileyerek gerçekçi bir üslupla çalışmış; ama resim yüzeyini Kübist üslupla bölümlerneyi de bırakmamıştır (Edeer, 2005). Resimlerinde hayatının sonuna kadar devam edecek olan aşk temasının ilhamı olan Bella Rosenfeld ile karşılaşan ressam, 1915'te onunla evlenmiştir. 1920'de Paris'e dönen sanatçı, Kübist, Sürrealist ve Fovist ressamların etkisinde kalarak köyünü konu alan en önemli resimlerinden bazılarını yapmış ve burada kaldığı dönem boyunca kendi sanatının mihenk taşları olan özellikleri geliştirmiştir (Edeer, 2005).

'Pencereden Paris' gibi resimlerinde Paris görünümleri özellikle de Eyfel Kulesi kompozisyonlarının önemli usurlarındandır. Fantastik bir kurgu içinde verilen bu tiplemeler ve görüntüler kendi yaşam gerçekliğinin görselleşen yansımalarıdır (Edeer, 2005). Paris'i moderniteyi ifade eden bir metafor olarak Eyfel Kulesi ile tasvir eden sanatçı, bunun yanında diğer semboller ile de kasabası Vitebskt'i vurgulamaktadır. İki ülke için de aidiyet hissini taşıyan Chagall, bu duyguyu sağ alttaki figürün her iki yöne de bakıyor oluşuyla göstermektedir.

Aynı zamanda Eyfel Kulesi'nin altında birbirinden ayrılıyor gibi görülen iki figür de bu duyguyu vurgulamaktadır.



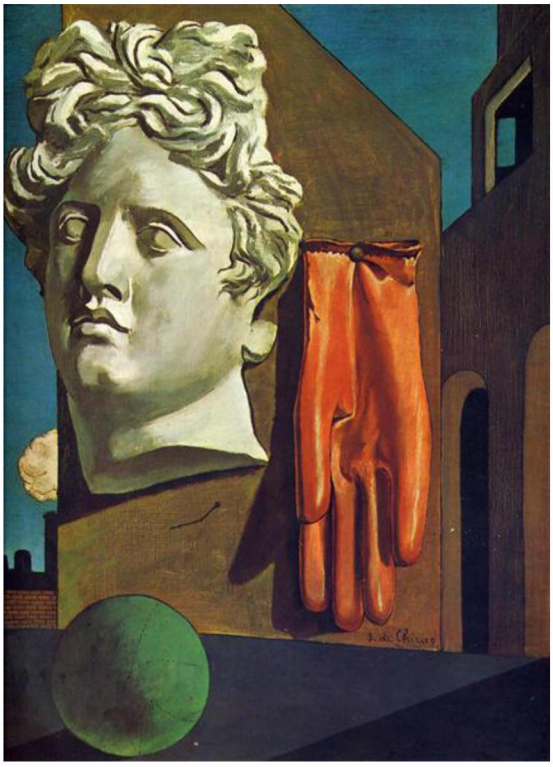
Şekil 4. Marc Chagall, Doğum Günü, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 81x100 cm. Museum of Modern Art, New York.

Chagall, Doğum Günü adlı eserini, eşi Bella ile evlenmeden kısa bir süre önce, Bella'nın doğum gününü tasvir etmiştir. Göstergebilim açısından incelendiğinde bu öpücük, bir doğum günü kutlaması, aşk, minnet, saygı ve sevgi göstergesidir. Ancak bunu bir çeşit mutluluk göstergesi olarak yorumlamak mümkündür (Soylu, 2017, s. 280). Chagall bu resimle ilgili, '*Tek yapmam gereken pencereyi açmak ve gökyüzünün maviliğine onunla birlikte sevgi ve çiçekleri anlatmak'* diye yazmıştır (akt. Walther & Metzger, 2000, s. 38).

Chagall, sanat hayatı boyunca herhangi tek bir akım seçerek bu yolda ilerlemeyi tercih etmemekle birlikte, yaşadığı dönemdeki tüm akımların etkileri eserlerinde görülmektedir. O dönemki akımları kendi lirizm üslubuyla harmanlayan Chagall, sanat tarihinde kendine kültürel ve özgün bir ifade dili yaratmayı başarmıştır.

4.1.1.3. Giorgio De Chirico (1888-1978)

İtalyan asıllı Giorgio De Chirico Metafizik Resim akımının öncülerindendir. De Chirico çeşitli zamanlardan ve mekanlardan öğeler -klasik antikiteden bir yüksek sanat eseri, modern hayattan bir değersiz sıhhi eldiven, geceye ve gündüze dair görüntüler ve hem eski hem yeni mimarinin temsilleri- alır ve onları aynı anda aynı yerde uyumsuzca bir araya getirerek anlamların ve ilişkilerin değişmesine ve sıradışı çağrışımların yaratılmasına yol açar (Gompertz, 2015, s. 217).



Şekil 5. Giorgio de Chirico, Aşk Şarkısı, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 73x59.4 cm. Museum of Modern Art, New York.

Sanatçının, 'Kızıl Kule' (1913), 'Aşk Şarkısı' (1914) gibi eserleri, zaman ve mekandan bağımsız, alışılmamış bir mantıksızlığın örnekleridir. Chirico'nun arzusu, anlaşılmaz ve beklenmedik bir şeyle karşılaştığımızda bizi saran o gariplik duygusunu yakalamaktı. Geleneksel betimleme becerilerini kullanarak dev büyüklükte bir klasik başı ve lastik eldiveni terk edilmiş bir şehirde bir araya getirmiş ve adını da 'Aşk Şarkısı' koymuştur (Gombrich, 1997, s. 590). Sanatçıya göre; '*Her nesnenin iki görünümü vardır. İlki her zaman gördüğümüz ve genelde tüm insanlarca bilinen bir görünümdür. İkincisiyse spektral yada metafizik bir görünümdür*'; sanatçı bu ikinci görünümü vermek için sıradan olmayan bir resim mekanı yaratmak durumundadır (Tükel, 1997, s. 343). Paris'te geçirdiği süre boyunca, sıradan şeylerin ardındaki gerçekliğe, nesnelerin her zamanki anlamlarını etkisiz kılıp onları yeni ve gizemli bir ilişki içine sokarak 'metafizik içgörü' teorisini geliştirdi (Chilvers, 2009, s. 127). 1918 yılında,

bu amacını açıkladığı manifestosu *Noi Metafisica*'yı yayımladı (Hodge, 2015, s. 137). O sıralar çevresindeki ressamların çoğu kübizme ve gelecekçiliğe yönelirken Chirico, yalnız ve melankolik ruhunu yansıtan resimlerle uğraşmaktaydı (Yılmaz, 2013, s. 183). 1915-18 dönemindeki Metafizik içdünya, ressamın kendi iç evrenini belirli bir ölçüde fark ettiğini göstermektedir (Passeron, 1982, s. 28).

> Söz konusu yapıtları boş mekanların durağanlığı, resim atmosferinin garipliği, mantıkdışı gölgelendirme ve alışılmamış bir perspektif anlayışıyla belirginlik kazanır. 1911'de Paris'e giden De Chirico bu yapıtlarıyla Picasso'nun ilgisini çekmiş, bu kentte 'metafizik içgörü' anlayışını geliştirmeye başlamıştır. Amacı sıradan şeylerin ardındaki gerçeği vermektir. Bunun için de sıradan nesnelerin alışılmış anlam ve konumlarından soyutlanarak, yeni ve gizemli ilişkiler içinde verilmeleri gereklidir. De Chirico, bu doğrultuda terzi mankenlerini, heykelleri ve plastik başları resimlemeye başlamıştır (Tükel, 1997, s. 343).

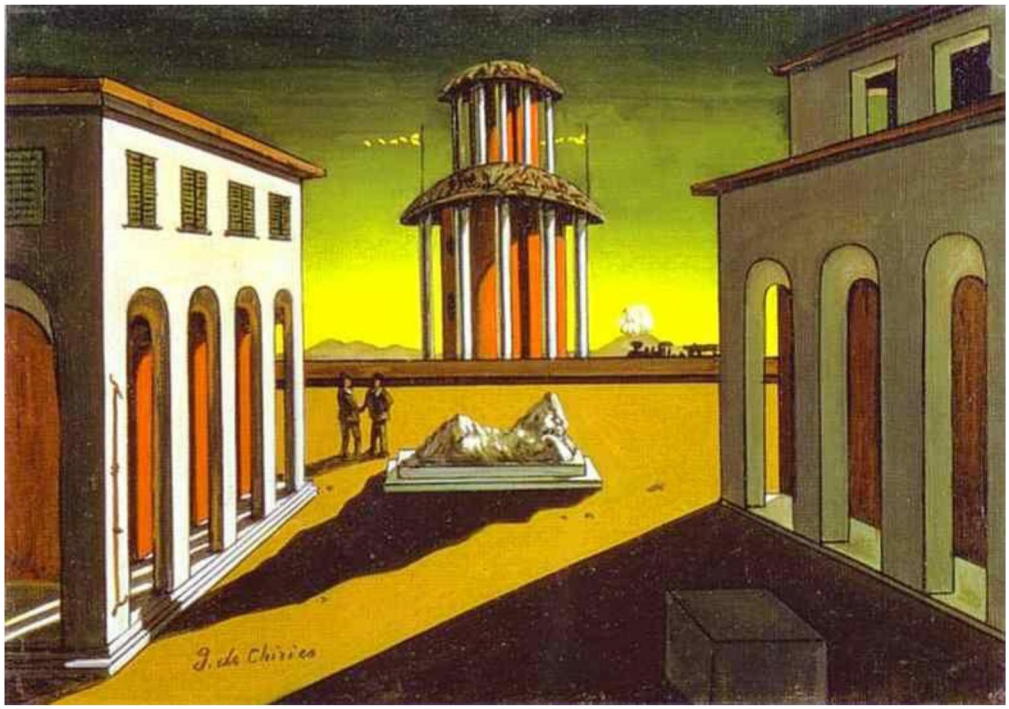
Chirico'nun karıştır ve eşleştir fantezisine dayanan oyununun kaygılı bir alt akıntısı, derin bir yalnızlık ve kötü his duygusu vardır (Gompertz, 2015, s. 217). Geçmişten kopup gelen anılar ve hayallerle, farkında bile olmadığımız, belki de değersizleştirdiğimiz 'gündelik' nesnelerin yarattığı keskin çelişki ve bundan ortaya çıkan haz onun resimlerinde en üst seviyeye ulaşmıştır (Aral, 2009, s. 41). Paris'te, 1915'e kadar yalnız ve muammalı bir yaşam sürdürürken, sanatçının zihni, aslında çocukluk anıları ile antik çağ arasında gidip gelmektedir (Yılmaz, 2013, s. 183). Onun resimlerinde düş ve bellek, geçmiş ve şimdiki zaman, bazen de kehanet gibi duran gelecek, aynı mekân kurgusu içinde birbirlerine son derece yakın öğeler olarak görünürler (Aral, 2009, s. 41).

> Stilize görüntüler, mantıksız perspektif ve katı gölgeler tam insansızlığın altını çizdiği ürkütücü bir duygu uyandırırlar. İnsanoğlunun varlığına dair çok sayıda kanıt bulunur –top ile tren kısa zaman önce bir şeyler yaşandığını ima etmektedirler- ancak ortada hiç kimse yoktur: Mekan ıssızdır. Gökyüzünün nefis bir mavi vardır, ama hava kuluçkaya yatmış bela ve endişe ile doludur (Gompertz, 2015, s. 217).

Bu durağanlığın bir gün bitip bitmeyeceğine ilişkin ise en ufak bir ipucu bile yoktur. Resimlerde tedirginliği körükleyen şeylerden biri de zamana ilişkin bu belirsizliktir (Yılmaz, 2013, s. 183). Ortalık sarı rengin verdiği etkiyle ne kadar sıcaktan eriyecekmiş gibi dursa da, resimdeki durağanlık her şeyin orda donmuş olduğu izlenimini verir. Engin imgelem dünyasının uzantısı olan eserleri sanatçının yaşam sürecinin bir aynasıdır ve özellikle çocukluk dönemi anıları bu eserlerin oluşumunda büyük rol oynamıştır (Aral, 2009, s. 37). Eski Yunan ve Roma

dönemini çağrıştıran eserlerinin perspektifleri bilerek çarpıtılmıştır (Yılmaz, 2013, s. 183). Çocukluk dönemini Yunanistan'da geçiren sanatçı, belleğindeki antik Yunan kültürünün izlerini günümüzle harmanlayarak eserlerine yansıtmaktadır.

> Sanatçı, ilkçağ Yunan ve Roma'sını düşleyen bir sanatçı kimliğinde, zihninde ve anılarında yüceltilmiş belki de kutsallaştırılmış mekânların yansımasını ortaya çıkarmış, adeta kendi kendisini bir hipnoz seansına sokar gibi çocukluk anılarını (mühendis babasının ölçüm aletleri ve eşyaları, kendi oyuncakları, topları… v.b.), zihninde bir an belirip kaybolanları, bu metafizik mekânları bir dekormuşçasına kullanarak geri getirmeye, yakalamaya çalışmıştır. Bununla birlikte, resmin arka planına, uzaklara, kulelerin, antik kemerlerin arkasına, nereye gittiği meçhul, siluetleşmiş bir tren yerleştirerek, bir birey ve duyarlı birsanatçı olarak, döneminde yaşanan toplumsal olaylara karşı duyduğu tedirginlik ve kaygıları betimlemiştir (Aral, 2009, s. 41).



Şekil 6. Giorgio de Chirico, İtalya Meydanı, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 25x35,2 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto.

Chirico'nun hayatında çocukluktan kalma anıları zamanla bireysel bir mitoloji halini almıştır. Bu sebeple aynı zamanda, sanatçının metafizik dönemindeki resimlerinde, arkalarda belli belirsiz bir zamansızlıkta kendini gösteren tren detayı kişisel belleğinden bir mitolojik sahne olarak da yorumlanabilir. Yunanistan'da doğduğu evinin arkasından geçen demiryolu, çocukluk anılarının resimlerindeki bir yansımasıdır.

> Yitik bir baba, ressamın çocukluk çağını pek çabuk bırakıp giden bir adamın mühendislik tutkusunu yansıtan lokomotifler, anne'nin hayal gibi gözüken varlığı, yağlı yağlı gövdeli antik heykeller, muzlar, terzinin boş gözleriyle tinsel dünyaya sitemle bakan mankenler, belleğin çabucak unutmayı yeğleyeceği zamanın hareketsizliği ve aranılanın hiçbir zaman bulunamayacağı garipçesine etkili bir boşluk başlıca öğelerdir (Passeron, 1982, s. 28).

Chirico'nun ıssız mekanlarını ilişkilendirdiği antik dönem izleri, hafıza mekanları kavramına da bir vurgu niteliğinde görülmektedir. Antik dönemde başlayan bellek sanatı, hatırlanması gereken bilgileri kişinin hayalinde bir mekana yerleştirerek depolaması yöntemidir. Bellek sarayları ismi verilen bu mekanlar, hatırlamak istenilen bilgileri geri çağırmak için zihinde hayali bir gezi yapılan mekanlardır (Draaisma, 2018, s. 67). Chirico'nun betimlediği mekanlar bellek saraylarının modern haline bir göndermedir. Chirico'nun belleğin olur olmaz uydurma eylemleri olarak ele alınmaması gereken tüm düşsel resimlerinde düş ve bellek, birbirlerine son derece yakın öğeler görünümündedir (Passeron, 1982, s. 60).

İlk gerçeküstücü sergide eserleri bulunan Chirico, gerçeküstücü akım sanatçılarının başlıca esin kaynaklarından biri olmuştur. Özellikle Dali ve Magritte gibi yanılsama ressamlarını derinden etkilemiştir (Farthing ve Doğanay, 2007, s. 618). Gerçeküstücü resimlerin çoğunda Chirico'nun sessiz ve tedirgin edici mekanlarının, gölgelerinin ve kemerli yapılarının izleri görülmektedir (Yılmaz, 2013, s. 184).

4.1.1.4. Joan Miro (1893-1983)

1893'te İspanya'da doğan Joan Miro, Katalan bölgesi kültürüyle iç içe yetişmiştir. Ülkesinin sanat ve kültür mirasıyla donanmış olan Miro'nun soyut Gerçeküstücü olarak nitelendirilebilecek yapıtlarındaki tümüyle kendine özgü duygu birikimi, giderek kişisel bir mitolojiye dönüşmüştür (Tükel, 1997, s. 1235). İspanyol Joan Miro'nun grafiksel tavırdaki kendine özgü renkli eserleri, sanatçının yetiştiği güney kültürüne uyumlu şekilde, neşeli, hareketli, mutlu bir havadadır. Breton, daha en başta onun 'çocukluk evresini bir türlü atlatamadığı için ayrıntılardan ve oyundan kendini kurtaramayan biri' olduğunu fark etmişti (akt. Yılmaz, 2013, s. 187).

Miro'nun en temel tekniği, sürrealistlerin 'saf psişik otomatizm' ya da serbest çağrışım diye tanımladıkları tekniktir. Yarı bilinçli haldeyken yaptığı resimlerde sanatçı bilinçdışı zihindeki yaratıcılığa ulaşmak için otomatizmi kullanmaktaydı (Hodge, 2016, s. 63). 1922-24 arasında düşsel bir anlatımın ve ruhsal yaşantının görselleştirdiği yapıtlar vermeyi sürdüren sanatçı soyutlamaya yönelik çalışmalarına da başlamıştır (Tükel, 1997, s. 1235). Ressam ve

sanat tarihçisi Adnan Turani, Miro'nun eserlerini, ilkçağ insanlarının mağara resimlerine benzetmektedir.

> Miro'nun desenleri, Eskitaş Çağı'nın balçık çamuru üzerine yapılmış çizgilerini göze çarpacak biçimde yansıtırlar. Bu İspanyol ressamında, tarih öncesi insanının heyecanlı, hayat dolu ruhu tekrar uyanıyordu. Bazı modern sanatçılarda, arkaik çağların derin tabakalarının hareketlendiği nasıl saptanıyorsa, Miro'da da bu husus diğerlerinden çok daha açık bir biçimde beliriyordu (Turani, 1983, s. 537).

Belleğindeki Katalan kültürü özelliklerini fovist teknikle yansıttığı manzaralar da yapmıştır. İlk dönemlerinde Fovizm ve Kübizm etkisinde yaptığı Katalan manzaraları, Paris sonrası dönemde sürrealizm etkisiyle 'rüya resimler' adını verdiği düşsel anlatımlara dönüşür (Doğanay, 2015, s. 140). İster figüratif, ister soyut anlayış içinde bulunsun, Miro, Gerçeküstücü ilke olan bilinçaltının yaratıcı gücünün akıl ve bilinç yoluyla denetlenerek, alışılmış resimsel betim ve düzenlemelerin dışında, daha üst bir resimsel gerçeklik bağlamında anlıksal anlatımlar yaratılması olgusuna tüm sanat yaşamı boyunca bağlı kalmıştır (Tükel, 1997, s. 1235). Fakat yine de sanatsal alandaki arayışlarını sürdürerek dışavurumculuk gibi yaklaşımlarla da ilgilenmiştir. 1924'te Gerçeküstücülerin manifestosunu imzalamayı reddeden Miro, 1931'de bu reddedişin sebebini '*Sürrealist olarak damgalandım. Ama yapmak istediğim mutlak, hakiki bağımsızlığımı sürdürmek'* diye açıklamaktadır (Hodge, 2016, s. 63). Buna rağmen Miro çalışırken, bir Gerçeküstücü teknik olan halüsinasyonlara başvurabilmek için sık sık kendini aç bıraktığını da iddia etmektedir (Hodge, 2015, s. 155). Sanatsal yaratıcılık bağlamında kendini kendini kısıtlamaktan kaçınan Miro, resim, özgün baskı, heykel gibi birçok farklı alanda eser üretmiştir. Kendini hiçbir zaman tek bir sanat akımına bağlılıkla kısıtlamayan Miro, soyut resmi çağrıştıran çizgileri içinse; '*Bana göre hiçbir form soyut değildir, her zaman bir şeyin işaretidir. Bu bir insan, kuş ya da başka bir şey olabilir*' diyerek yeni bir resim dili kullandığını ifade etmektedir (Gör, 2019, s. 434). Bu bağlamda 'Eski Ayakkabılı Natürmort' isimli eserini kendi 'Guernica'sı saymaktadır ve soyut olarak görmediğini şu şekilde açıklamaktadır*: '(İspanya'da) İç Savaş topyekün bombalamaydı, ölümlerdi, infaz mangalarıydı; ben de bu son derece dramatik ve acıklı zamanı tasvir etmek istedim*' (Danto, 2014, s. 101).

1919'da Paris'e giden Miro kendine, o tarihten sonra doğduğu yer olan Barselona ile Paris arasında gidip gelen bir hayat kurmuştur. '*Ben hep doğduğum odada resim yaparım*' (akt. Yılmaz, 2013, s. 186) diyen Miro, çocukluk anılarına ve doğduğu kültüre bağlılığını hep sürdürmüştür.



Şekil 7. Joan Miro, Çiftlik, 1920-21, tuval üzerine yağlıboya, 132x147 cm. National Gallery of Art, Washington.

'Çiftlik' (1921-21) ve 'Sürülmüş Toprak' (1923-24) Miro'nun, anılarına dayanarak yaptığı resimlerdir. Bu resimlerde simgecilik ve gerçekçilik ustaca kaynaştırılmıştır (Yılmaz, 2013, s. 186). Miro'nun resimlerinde her motif, gerçek deneyimleri ve anısı olan bir nesneyi yansıtmaktadır. Miro'nun çocukluğuna dair hatırladığı birçok ayrıntıyı içeren 'Çiftlik' adlı eseri, kırsalda geçen hayatının bir aynası gibidir. Bir tavşan, bir horoz, bir balık, bir şişe şarap gibi detayların bulunduğu, kır hayatını yansıtan bu natürmort, tamamen gerçekçi bir anlayışta olup, Kübizm prensiplerinin incelenip araştırıldığı görülmektedir (Turani, 1938, s. 537). Çiftlik yaşamını kübik olarak ele almış olan Miro'nun bu eserinden sonra gerçeklikten uzak resimler yaptığı görülmektedir.

1920'li yıllardan itibaren çalışmalarında renkleri ve kelimeleri bir araya getiren sanatçı, bu serilerine 'Resimli Şiirler' adını koydu. Serinin adının içerisinde *şiir* olmasının önemli bir nedeni ise, Miro'nun Paris'te sürrealist şairlerden çok etkilenmesi ve bunu neredeyse bütün eserlerine yansıtmasıdır (Doğanay, 2015, s. 139). Yer yer görünen şiirler, kelimeler ve objeler sanatçının resimleriyle kopmaz bir parça haline gelmiştir. İşte bu sebeple, kendisine '*Şiirleri*

resimleştiren, resimleri şiirleştiren sanatçı' denmektedir (Gör, 2019, s. 435). İlk dönemlerinin esas eserlerinden sayılan *Çiftlik*'i, şair dostu Hemingway satın alarak karısına hediye etmiştir (Turani, 1983, s. 537). Miro tekniğini şu şekilde ifade etmektedir: '*Bir şeyleri boyamaya kalkışmaktan çok resim yapmaya başlıyorum ve boyadıkça resim kendini açığa vuruyor (...) İlk evre, özgür ve bilinçsiz şekilde gelişiyor. İkinci evre ise dikkatle, iyice hesaplanarak'* (Hodge, 2016, s. 63).

Breton'a göre Miro'nun resmi, özdevinimsel yazıya oldukça yatkındı. Miro özdevinimsel tavrın resmi öldüreceğini düşünmekle birlikte, ileriki dönemlerde ayrıntıcı boyama tekniğinin yanı sıra daha serbest bir anlatım dilini de kullanmaya başladı (Yılmaz, 2013, s. 187).

> Miro birçok resme aynı anda başlamaktadır: '*Ben, bir tuvale ileride ne çıkacağı hususunda herhangi bir tasarıya sahip olmaksızın başlıyorum. İlk heyecan gücünü yitirdikten sonra, resmi bir kenara atıyorum ve aylarca bir daha elime almıyorum. Sonuçta onu tekrar meydana çıkarıyor ve ihtirassız, mantıklı bir biçimde bir işçi gibi yalnız kompozisyon kurallarını düşünerek çalışıyorum*' (Turani, 198, s. 537).

Materyallerin alışılmadık kombinasyonları üzerinde denemeler yapmayı sürdüren ve birbiriyle bağlantısı olmayan imajları şaşırtıcı biçimde yanyana getiren Miro, bu keşifler sonucunda resimlerinde sanata yaptığı en büyük katkılardan biri olan yeni bir işaret dili geliştirmiştir (Doğanay, 2015, s. 140). Çalışmalara dikkat edildiğinde perspektif, gölgeleme ve ayrıntıların Miró resminin temel unsurları olduğu fark edilmektedir (Gör, 2019, s. 435).

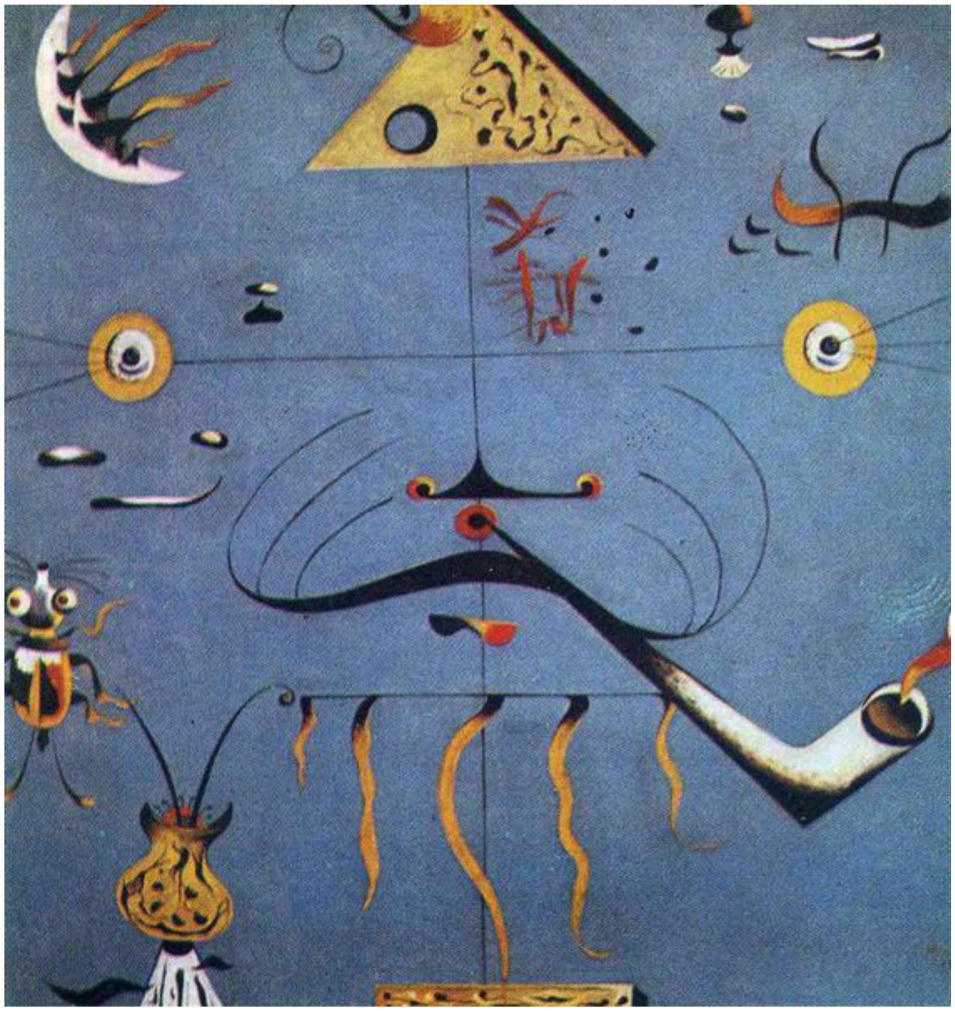


Şekil 8. Joan Miro, Harlequin Karnavalı, 1924-5, tuval üzerine yağlıboya, 66x93 cm. Courtesy Albright Knox Art Gallery, Buffalo.

1925'teki ilk Sürrealist sergide, Miro'nun 'Harlequin Karnavalı' (1924-5) adlı resmi de bulunmaktaydı. İçinde hem resimsel hem grafiksel imgeler barındıran bu resim, havada uçuşan bir sürü oyuncağın parti yaptığı bir odayı anımsatmaktadır. 'Harlequin Karnavalı', Miro'nun zemin ve arka plan olmak üzere, çift planda düşsel objeleri düzenlediğini göstermektedir (Passeron, 1982, s. 209). Resim ürpertici sürüngenler, havada uçuşan müzik notaları, rastgele biçimler, balıklar, hayvanlar ve yer yer göz kırpmayan bir göz imgesi içermektedir (Gompertz, 2015, s. 212). Hıristiyan festivali olan Fransız kökenli Mardi Gras Karnavalı, oruç tutulmaya başlamadan önce yapılan kutlamadır. Kalabalık resmin sol tarafında yükselen, gözü ve kulağı olan bir merdiven görülmektedir. Miro belleğinde kaçmakla özdeşleştirdiği merdiven imgesini birçok resminde kullanmaktadır.

> Merdiven imgesi Miro için kendi köy yaşamıyla ilişkiliydi. İkinci Dünya Savaşı sırasında Mallorca'da olduğu sıra, merdiven imgesi onun için kaçma simgesiydi. Başlarda bu imge üç boyutlu olarak biçimlendirilirken, sonraları Paris'te, çocukluğunu geçirdiği İspanya'daki çiftliği hatırlayıp boyadığında, şairane ve sembolik bir anlamda kullanılmaktadır (Turani, 1983, s. 537).

Merdivenin yanında resme ismini veren *Harlequin* -soytarı- görülmektedir. Yüzünün yarısı mavi yarısı kırmızı olan bu bıyıklı top, gitara benzeyen süslü bir gövdeden oluşmaktadır. Resimdeki böcekler, renkler ve biçimler kültürel belleğindeki İspanyol kökenleri yansıtmaktadır (Gompertz, 2015:212). Miro'nun dehası, biçimler ve resimsel maddelere şaşırtıcı, garip ve rahatsız edici bir düşsel anlam yüklemesindedir. Yani önemli olan sanatçının 'resimsel sözlüğü'dür (Passeron, 1982, s. 213). Miro resim yapma tarzını şu şekilde açıklamaktadır: *'Resim yapmaya başlarım ve fırçamın ucunda oluşan resim kendini ifade etmeye veya bir şeyler önermeye başlar. Form, çalıştığım sırada bir kadın veya kuş için işaret haline gelir. İlk aşama bilinçsizdir, fakat ikinci aşama dikkatle hesaplanır'* (Britt, 1999, s. 231). Akdeniz doğasının, en küçüğünden en büyüğüne bütün canlılarının, gördüğünde hayran kaldığı mağara duvarlarındaki ilkel döneme ait resimlerin, güneşin, ayın, yıldızların onun içsel dünyasında bıraktığı izleri her dönem çalışmalarında görmek mümkündür (Doğanay, 2015:139).



Şekil 9. Joan Miro, Katalan Köyü Başkanı, 1925, tuval üzerine yağlıboya, 92.4x73 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh.

'Katalan Köyü Başkanı' (1925) adlı eseri Miro'nun yaptığı dört eserden oluşan serinin üçüncüsüdür. Kültürel belleğinde iz bırakan Katalan kimliğine sahip olan Miro, burada kendi portresini yansıtmaktadır. Sınırlı sayıda biçim kullanmaktadır ama onları tekrarlayarak bir ritim yaratmaktadır. Bu şekilleri, doğadaki üretken gücü çağrıştıran belleğindeki doğa ve manzara formları bankasından (bilinçaltı) çıkarmaktadır (Cumming, 2008, s. 393). Passeron, Sürrealizm Ansiklopedisi'nde eseri şu şekilde incelemektedir:

> Bu, mavi renge boyanmış bir tuvaldir (eğer sanatçının diğer resimlerini değerlendirecek olursak, rüyalara özgü bir renktir bu mavi). Bu mavilik ne gökyüzüne, ne de suya aittir; ama bu renkle her ikisi birden kastolunmuştur; donuk ama canlı bir renktir bu. Burada ne yumuşak-ne de kaba olan, ama her ikisinin de geçerli olduğu bir boşluk tanımlanmıştır. Descartes'in koordinatlarını andıran bazı dik açılı biçimler vardır bu resimde. Catalonia'ı, köylü kadınlarını, kuşları, geceyi

> ve gözleri (bunlara Miro'nun lirik yapıtlarında da sık sık rastlarız) anımsatan yarı alayla dolu biçimler; yukarıdan bakılan bir denizi yada aşağıdan seyredilen bir gökyüzünü ve zevki yada saflığı, çocukluğu, inceliği, 'Varlığın varoluşu'nu (Heidegger, Descartes) ve yaşamın akıp gidişini (Heraclitus), ayla birlikte güneşi ve burçları anımsatan çizgiler görülür bu resimde (Passeron, 1982, s. 37).

Sanatçının eserlerinde öne çıkan imgeler, onun için oldukça önemlidir. Resimlerinde hareketli şekiller çizerek betimlediği semboller, kendi iç dünyasının birer yansımasıdır (Gör, 2019, s. 440). Miro, yapıtlarındaki ilkelcilik öğeleri, geliştirdiği kişisel mitoloji ve soyutlamayla tüm sınıflamaların ötesinde resim sanatı içinde kendine özgü bir yer edinmiştir (Tükel, 1997, s. 1235). Kültürel belleğine ait imgelerle düşlerini ustalıkla bir araya getiren Miro, hiçbir sanat akımına sığmayan hayalgücüyle farklı bir dünya yaratmıştır.

4.1.1.5. René Magritte (1898-1967)

Belçikalı ressam René Magritte bir tüccarın oğlu ve üç erkek kardeşin en büyüğü olarak dünyaya gelmiştir (Passeron, 1982, s. 189). Çocukluğundan beri nesnelere ve anlamlara ilgi duyan Magritte, mutlu bir çocukluk geçirmiştir. Nesneler ve görüntüleri arasındaki kavram ilişkisi Magritte'nin her zaman sorguladığı konular arasında olmuştur. Konuya bir felsefeci titizliğiyle yaklaşan sanatçının amacı, şaşırtmaktan ziyade düşündürmektir. Hegel, Heidegger, Sartre, Foucault'dan metinler okumuş ve kendini resim aracılığıyla iletişimde bulunan bir düşünür olarak görmektedir. Ona göre resim, bir amaç değil araçtı -hangi tür olursa olsun bir konuyu ya da düşünceyi gösteren, parmak basan, düşündüren bir araç (Yılmaz, 2013, s. 193).

Magritte'nin en büyük belki de tek travması, Chatelet'de yaşadıkları sıra annesi Regina Magritte'nin, kendini Sambre Nehri'ne atarak intihar etmesi olmuştur (Passeron, 1982, s. 190). Annesinin cesedini yarı çıplak vaziyette yüzü örtülü bir şekilde gören Magritte, sonrasında bu yüzü örtülü imgenin hatırasını birçok resminde kullanmıştır. Diğer Sürrealistlerin aksine Réne Magritte'in umutsuzca idealist ve natüralist tarzda boyanmış imgeleri, bir düş ürünü ya da bireysel psikolojik ruh haline dayanan tarzda imgeler değildir. Bunlar, sanatçının günlük hayatta yaşadığı olaylar hakkındaki düşüncelerinden doğmuşlardır (Farthing, 2012, s. 432). Magritte günlük yaşantısındaki kalıplaşmış kavramları, kalıplarından çıkararak alımlayıcıyı düşündürmek istemektedir. Sanatçı bunu şaşırtarak değil, kafa karıştırarak şok ederek yapmaktadır. Magritte yavaş yavaş çatışmacı eğilimlerinin farkında vararak bu konuda düşüncelerini netleştirmektedir: '*Benim ilgim tümüyle bir duygusal şok yaratmaya yönelikti*' (Gay, 2017, s. 175).

Magritte, bilinçli düşüncenin fikirleri oluşturduğuna ve resim için gereken şeylerin de fikirler olduğuna inanmıştır. Ona göre, bir resmin ardında yatan anlam tutarlıysa o resim, ele

aldığı kavram kadar orijinaldir (Farthing, 2012, s. 432). Magritte resimlerinin bir çoğunda, yarattığı imge ile fenomenlerin gerçekliğini sorguladığı bir dünyayla bir diyalog halindedir (Britt, 1999, s. 238). Sanatçının bu tavrının özünde, De Chirico'nun 'Aşk Şarkısı' isimli tuhaf resmini ilk gördüğünde uyanan hayranlığı yatmaktadır. Bu resmin bir kopyasını gören Magritte, duygularını şu şekilde ifade etmiştir: *'(bu resim) yetenek, ustalık ve diğer tüm o küçük estetik özelliklerin tutsağı olan sanatçıların zihinsel alışkanlıklarından tam bir kopuşu simgeliyordu: bu, yepyeni bir bakış açısıydı...'* (Gombrich, 1997, s. 590).

Kavramların anlam ve durumlarıyla oynamayı seven Magritte, bazen nesnelerin ölçeğini bozarak zararsız bir şeyi tehdit edici veya şaşırtıcı bir şeye dönüştürebilmektedir (Britt, 1999, s. 238). Magritte hayatının çoğunu bu bakış açısını yakalamaya çalışarak geçirdi. Titiz bir şekilde işlediği ve kafa karıştırıcı adlarla sergilediği düşsel imgelerinin çoğu açıklanamaz ve özellikle de bu yüzden bu kadar akılda kalır (Gombrich, 1997, s. 591). Bir Magritte resminde çoğu zaman, görüntü var olmasına rağmen - resimde olduğu gibi - onu kavramak imkansızdır çünkü mantıksal anlayışımızın ötesindedir (Britt, 1999, s. 238). Bu durum da Magritte'i gerçek bir sürrealist yapmaktadır.



Şekil 10. Rene Magritte, Özgürlüğün Eşiğinde 1937, tuval üzerine yağlıboya, 238,8x185,4 cm. Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago.

Magritte'in iki versiyonunu yaptığı 'Özgürlüğün Eşiğinde' (1937) adlı resimde bu anlayış geçerlidir. Resimde sanatçının hemen her eserinde bulunan bir dizi motif vardır. Bu motifler arasındaki boş alanlarda ölümü çağrıştıran bir dinginlik söz konusudur ve ayrıca resim içinde resim göze çarpmaktadır (Farthing, 2012, s. 432). 1949'da yazdığı manifestoda sanatçı, resim sanatını bir düşünce sanatı olarak gördüğünü ifade etmektedir. '*Resim sanatı, hayattaki rolünün önemini insan vücudunda gözler aracılığıyla vurgulayan bir düşünce sanatıdır'* (Britt, 1999, s. 238). Bağlamlarından koparılarak resme yerleştirilen nesnelere 'gerçek üstü' bir önem atfedilmiştir. Kompozisyonda yer alan ve aynı ölçülerdeki sekiz panelde orman, bulutlu bir gökyüzü, bir evin dış cephesi, kesilmiş bir filigran, kadın gövdesi, ahşap parçası, çıngıraklar ve ateş betimlenmiştir. Her biri Magritte'in 1929'dan önce yaptığı eserlerinden alınmış

tasarımlardır (Farthing, 2012, s. 432). Önceki eserlerindeki tasarımları bir araya toplayan Magritte, bu eserini bellek deposu niteliğinde çalışmıştır.

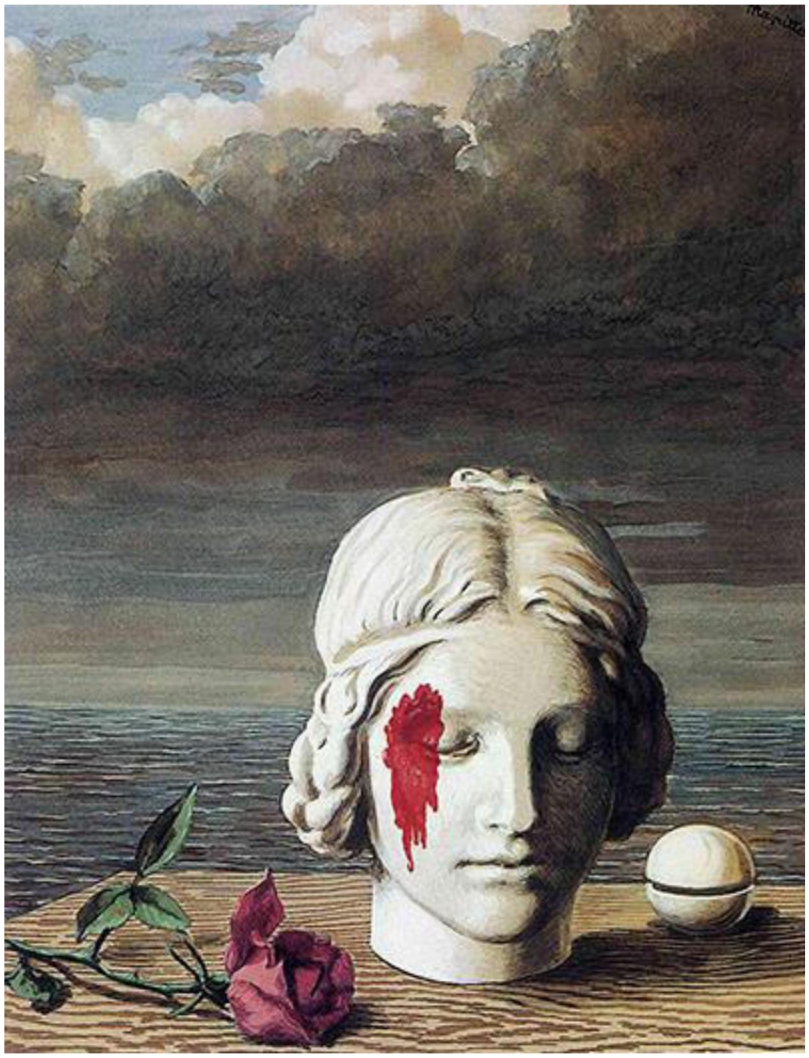


Şekil 11. Rene Magritte, Geometrinin Ruhu, 1937, kağıt üzerine guaj boya, 37.5x29 cm. Tate Gallery, Londra.

Magritte'nin 1937'de yaptığı 'Geometrinin Ruhu' (1937) adlı anne ve çocuk portresi diğerlerinden biraz farklıdır. Esere bakılır bakılmaz anne ve çocuğun yüzlerinin yer değiştirdiği fark edilmektedir. Her ne kadar eserde, anne-çocuk arasındaki bakım verme ilişkisinin yıllar içeresindeki yer değişiminin anlatıldığı düşünülse de, bu yorumların ötesinde farklı bir örtük anlamdan söz etmek mümkün görünmektedir (Sevük, 2017, s. 18). Magritte'nin geçmişine

bakıldığında, bu eserindeki otobiyografik imgeler seçilebilmektedir. Annesinin intiharı dolayısıyla bu travmatik anı, Magritte'nin eserlerinde bellek temasını ön plana çıkarmaktadır. 'Annelik' (Maternity) olarak da isimlendirdiği bu eserde sanatçının 13 yaşındayken yaşadığı bu travmatik olaya ithafen bir metafor olarak yorumlanmaktadır (Sevük, 2017, s. 18). Magritte'nin annesi intihardan önce ciddi bir depresyon döneminden geçmiştir ve böyle bir süreçte çocuklarına muhtemelen temel düzeyle ilgi ve alaka gösterememesinden dolayı, anne ve çocuğun yer değiştirdiği bu eser Magritte'nin o zamanlar yaşadığı içsel travmanın bir görselidir.

Magritte'nin resimlerinde sıklıkla görülen melon şapkalı adamlar, kendi portreleri olarak yorumlanabilmektedir. Sanatçının eşi Georgette'nin portreleri, çiftin mütevazi günlük yaşantılarını yansıtmaktadır. Bu imgeler sanatçının resimlerinde otobiyografik içerikler oluşturmaktadır ve ihlamını sıradan nesnelerden almaktadır. Magritte, gizemli olanı pek aramaya ihtiyacımız olmadığını çünkü onun günlük yaşamın içinde gizlendiğini düşünmektedir (www.theartstory.org). Tüm Sürrealistler gibi Magritte de, Freud'un *Düşlerin Yorumu* adlı eserinden etkilenmiştir. Freud, rüyalarda gördüğümüz objelerin, kelimelere, anlamlara, kavramlara karşılık geldiğini düşünmektedir; objeler, soyut gelimelerin görselleşmiş halidir. Magritte de bir nevi şifreleme yöntemi olan bu tarzı benimsemiştir. Kavramlarla görsel sembolleri sorgulattığı bu ifade biçimi, Magritte'nin tarzını karakter olarak öne çıkarmaktadır.



Şekil 12. Rene Magritte, Bellek, 1948, tuval üzerine yağlıboya, 59x49 cm. Özel Koleksiyon, Brüksel.

'Bellek' (1948) resmi Magritte'nin iki farklı versiyonunu yaptığı resimlerden biridir. Alegorik bir resimdir çünkü resimde aynı De Chirico'nun 'Aşk Şarkısı' 'nda olduğu gibi bir büst ve alakasız başka nesneler görülmektedir. Aradaki farklardan biri Chirico'nun resimleri hareketsiz ve durağandır, fakat Magritte'nin bu eserinde bir hareketlilik göze çarpmaktadır. Kadın büstünün gözünde bir kan lekesi vardır. Resmin isminden yola çıkarak, sanatçının bellek ve kanama eylemi arasında bir ilişki kurduğu görülmektedir. Magritte alegorik çalışmayı seven bir ressamdır ve alakasız nesneleri bir araya getirerek bazı mesajlar saklamayı kendine ifade aracı olarak seçmiştir. Buradan yola çıkılarak, büstün kanıyor oluşu hafıza kaybını simgeliyor olabilir. Aynı zamanda Frida Kahlo'nun psikolojik acılarını resimlerinde gerçek fiziksel yaralarla tasvir etmesi gibi, Magritte de anılarının ona acı verdiğini anlatmak istiyor olması da olasıdır.

Sanatçının, resimlerini açıklamayı pek sevmemesi nedeniyle, sürrealist akıma göre görülen nesneler birçok farklı anlama çekilebilmektedir. Kırmızı renk aşkı çağrıştırmaktadır. Kanayan anılar belki de bir aşk acısından kalan hatıralardır. Fakat Magritte'nin bilindiği kadarıyla karmaşık bir yaşantısı yoktu. 1920'da evlendiği eşi Georgette Berger ile yaşamının sonuna kadar sadık ve mutlu bir evliliği oldu (Passeron, 1982, s. 190). Bu sebeple, kanayan bellek sembolü belki de Magritte'nin bir çocukluk anısıyla ilgili bir imgedir. Bellekle ilgili olan hatırlamak, unutmak, anmak, anı, hatıra gibi kelimeler 'yas tutmak' eylemini de çağrıştırır. Magritte, annesinin intiharı üzerine bu anıyı yas tutma biçimi olarak kendi resimsel tarzında ifade etmiş olabilir. Her insan anılara sahiptir ve ancak belleği sağlıklı olan kişiler bu anılarla mutlu olabilmekte ya da yas tutabilmektedir. Sonuç olarak kırmızı renk aşkla ilişkili olduğu kadar, tehlike ve acil durum anlarının da göstergesi sayılmaktadır. Kanayan bir büst, kırmızı gül ve top benzeri bir nesne ahşap bir zeminde konumlandırılmış; arkada fırtına bulutlarına sahip karanlık, kasvetli bir gökyüzü bulunmaktadır. Tüm imgeler ve manzaranın kasveti bir arada düşünülünce resmin tehlikeli bir olağanüstülük barındırdığı görülmektedir.

4.1.1.6. Salvador Dali (1904-1989)

Salvador Dali 1904'te, Akdeniz kıyısına ve Fransız sınırına yakın küçük İspanyol kenti olan Figueras'ta doğdu (Weyers, 2005, s. 8). Bu küçük kentte noter olan babası ve seçkin bir burjuva aileden gelen annesi, ondan önce bir çocuklarını kaybettiklerinden dolayı Dali'nin üzerine çok düşmüşlerdir. Bu ebeveyn tavrı, zaten sinirli bir çocuk olan Dali'nin karakterini ileride büyük ölçüde etkileyecektir. Kardeşinin ölümünden kısa bir süre sonra dünyaya gelen Dali, onunla aynı adı taşıdığı için onun kadar değerli olmadığı, ama onun yerini aldığı düşüncesine kapılmıştır (Weyers, 2005, s. 8). Bu durum sanatçının bireysel belleğinde izler bırakmakta ve onun engin bilinçaltı dünyasının gizemlerine kısmen açıklık getirmektedir.

Gerçekleştirdiği olağanüstü olaylarla yaşamını da sanat anlayışına katmış olan sanatçının Gerçeküstücü nitelikteki yapıtları paranoya ve düşlerin yorumu konusundaki ruhbilimsel çalışmalardan da etkilenerek *Büyülü Gerçekçilik* diye adlandırılan bir anlayışa yönelmiştir (Tükel, 1997, s. 419). Dali, yaşamını eserlerine bütünüyle yansıtmaktan çekinmemiştir. Belleğini bir ilham deposu olarak gören sanatçı, resimlerinde anıları ve eserlerini ayrılmaz bir bütün olarak kurgulamıştır. Yaşamındaki çeşitli olaylar hemen eserlerine yansıdığından, birçok resmi ancak yaşamına ilişkin bilgiler ışığında anlaşılabilmektedir (Weyers, 2005, s. 7). Kendini sorgulamaya başlayan Dali, *Salvador Dali'nin Gizli Yaşamı* isimli otobiyografisinde kendi kendine sorduğu soruların yanıtlarını aramaktadır: '*Ben bir dahi miyim?*' (Passeron, 1982, s. 144). Kendi çağdaşları gibi önce Kübizme yönelen Dali, Madrid'te kısa bir Güzel Sanatlar Akademisi deneyimi yaşamıştır. 1926'da aşırı davranışları nedeniyle akademiden atılan Dali,

Paris'e gitmiştir. Bu dönemde sanatında Carra ve De Chirico'nun Metafizik resim anlayışının etkileri görülmeye başlar (Tükel, 1997, s. 419). Breton, Paris'e gelen Dali'nin eserlerini tanıtım yazısında, '*ölüm ve yaşam, gerçek ve düşsel, geçmiş ve gelecek, iletilebilen ve iletilemeyen şeyler arasındaki çelişkinin ortadan kalktığı zihinsel bir durumun yansıması'* (Yılmaz, 2013, s. 190) diye açıklamaktadır. Kendisi gibi İspanyol olan Joan Miro sayesinde Sürrealist grupla tanışan Dali, burada sonradan evleneceği Gala'yı da tanımıştır (Passeron, 1982, s. 144). Tüm yaşamı boyunca bağlı kaldığı *eleştirel paranoya* anlayışını geliştirerek gerçeküstücülüğe önemli bir katkıda bulunmuştur. Düşüncelerini ve bunları nasıl gerçekleştirdiğini açıklayan birçok denemesi gerçeküstücü dergilerde yayımlanmıştır (Weyers, 2005, s. 23). Freud'un yazılarından yola çıkan Sürrealistler, tamamen uyanık bir aklın, hiçbir zaman sanat üretemeyeceğini öne sürmüşlerdir. Onlara göre, akıl bize bilimi verebilirdi, ama sanatı verecek olan yalnızca akıl dışı bir şey olabilirdi (Gombrich, 1997, s. 592).

> Dali, Freud'un Psikanaliz yönteminin izinden giderek Jacques Lacan'ın paranoya ve kimlik üzerine yazdıklarını okumuştu. Mademki paranoya, zihinde ciddi bir kusur olmamasına karşın, varlığını sürdüren bir çeşit kendinden geçiş, sayıklama yada coşma anında, 'düş ve gerçeğin birbirine karıştığı' bir ruhsal durumdu, o halde bu ruh halini kendi çalışmalarında kullanabilirdi (Yılmaz, 2013, s. 190).

Sürrealistlerin otomatizm dediği bu kavramı *eleştirel paranoya* olarak geliştiren Dali, bu kavramı yalnızca resimlerinde kullanmakla kalmamış, yaşamının temel öğelerinden biri olarak değerlendirmiştir (Tükel, 1997, s. 420). Bu sebeple, ilginç karakteri ve farklı hal tavırlarıyla tüm yaşamı garip deliliklerle doludur.

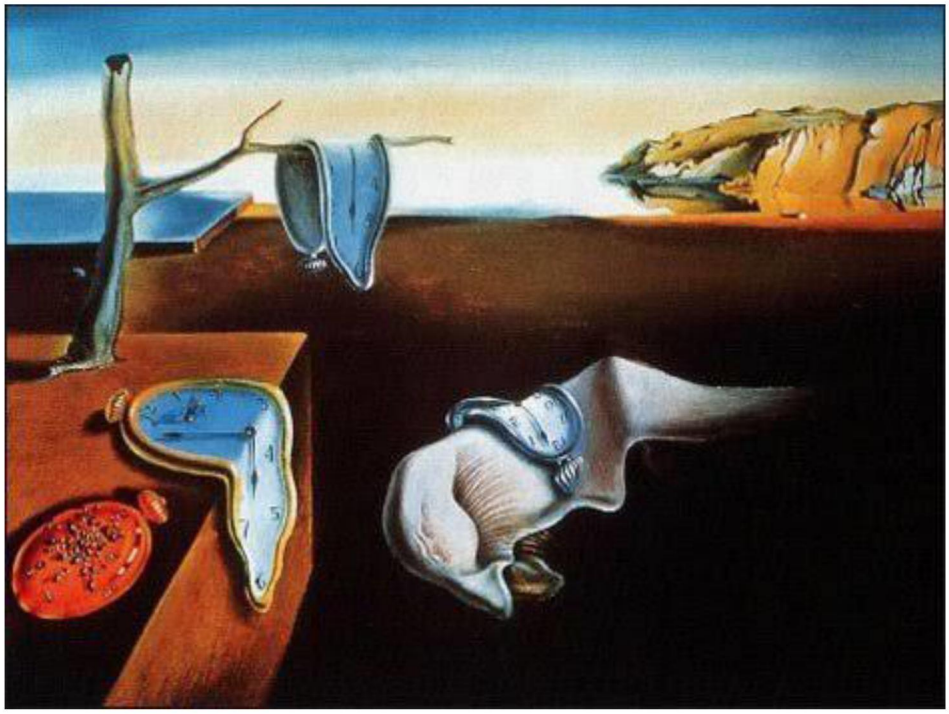


Şekil 13. Salvador Dali, Arzu Bilmecesi-Annem, Annem, Annem, 1929, tuval üzerine yağlıboya, 110x150.7 cm. Devlet Modern Sanat Galerisi, Münih.

Dali çocukluk anılarının histerik özellikleriyle oluşmuş bu resimlerinde son derece doğalcı bir anlayış içinde, figürü de kullanarak düşsel mekanlar yaratmıştır (Tükel, 1997, s. 420). Bilinçaltı ve belleğinin harmanlanıp yansıdığı tuvaller, Dali'nin yaşamına dair pek çok iz barındırmaktadır. 'Arzu Bilmecesi'nde, sonraları 'Belleğin Azmi' (1931) gibi birçok resminde kullanacağı bir imgeye dönüşen sol alttaki kendi portresine benzeyen yaratık, bir kaya şeklinde devam etmektedir. Altın renginde parlayan kayanın girintilerinde *Ma Mere* (Annem) yazmaktadır (Weyers, 2005, s. 21). Dali'nin gerçeküstücü yapıtlarını ele alış tarzı akademiktir, fakat işlenen ayrıntılar son derece olağanüstü ve ince olduğundan bunları tanımlamak olanaksızdır (Passeron, 1982, s. 145). 'Arzu Bilmecesi' resminin başlığı, Freud'un ruh çözümleme kuramındaki *Oedipus* kompleksine bir göndermedir ve iğdiş edilme korkusunu dile getirir. Bu korku arka planda birbirine sarılan ve birinin elinde bıçak görülen figürlerin varlığıyla duyurulur. Çiftin yanındaki çekirge motifi, ressamın çocukluk günlerinden kalma bir korku simgesidir. Dali'nin çocukluğunda çekirgelerden çok korktuğu ve üzerine atlayacaklarını düşündüğü zaman histeri krizi geçirdiği bilinir (Weyers, 2005, s. 21).

> Modern sanatçılar, 'gördükleri şeyi' betimlemekle yetinmekten vazgeçmişlerdir. Gerçek (veya hayali) bir nesneyi 'betimlemek' isteyen bir

> sanatçının, işe, gözlerini açıp çevreye bakarak değil, renkleri ve biçimleri alıp istenilen imgeyi kurarak başladığını biliyorlardı. (...) Dali, her biçimin aynı anda birden çok şeyi betimlemesini sağlayarak, dikkatimizi her renk ve biçimin olası birçok anlamı üstüne çekmiştir (Gombrich, 1997, s. 594).



Şekil 14. Salvador Dali, Belleğin Israrı, 1931, tuval üzerine yağlıboya, 24x33 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.

'Belleğin Azmi' (1931) resmi, eriyen saatlerin imlediği *zaman* ve zamanın imlediği *bellek* üzerine bir tartışma içermektedir. Ortada, 'Arzu Bilmecesi', 'Kasvetli Eğlence' (1929) gibi resimlerinde de olan portreye benzer uzun kirpikli tuhaf yaratık yer almaktadır. Bu yaratık portresi Dali'nin durmaksızın düşünmekte olan belleğini imgeliyor olabilir. Portrenin üzerinde erimiş bir saat bulunmaktadır. Aynı zamanda solda, açık geniş manzarada doğallığı bozan masa benzeri bloğun üzerinde de erimiş bir saat bulunmaktadır. Bu yapay bloktan çıkan kurumuş çıplak bir ağacın dalında da erimiş bir saat sarkmaktadır.

> Dali, zeytin ağacına astığı eriyen saat ile tarih ağacının meyvesi olan zamanı işaret ederek geçmişe yönelir. Özellikle zeytin ağacı kullanmasının nedeni onun uzun ömürlü ve geçmiş ile olan bağlarıdır. '*Zaman, canım işte, tarih ağacının meyvaları. Tatlılardan zamanı, tarihleri ısmarlar, onları yerim* ' (Dali, akt. Dilber, 2019, s. 305).

Sadece üzerinde karıncaların gezmekte olduğu ters duran saat, erimeye karşı koyuyor gibi görünmektedir. Bu kasvetli ve melankolik resimdeki tek canlı varlık, karıncalar ve bloktaki

eriyen saatin su dolu gibi görünen açık mavi kadranı üzerindeki sinektir (Weyers, 2005, s. 28). Eriyen saat üzerindeki sinekleri, zaman sinekleri ile özdeşleştiren Dali, sineğin cezbediciliğini göstermek istemiştir. Zaman şeker gibidir ve herkesi cezbeder, zaman sinekleri de ona saldırmış ondan yararlanmak isteyen varlıklardır (Dilber, 2019, s. 306). Saat fikri ressamın aklına, akşam yemeğinden sonra yumuşayan Camembert peynirine bakarken gelmiştir. Eseri yaptıktan sonra Gala'ya, bunun hatırlayacağı bir imge olup olmadığını sormuştur ve o da bunu kimsenin unutamayacağını söylemiştir (Lunday, 2015, s. 253). Gompertz'e (2015, s. 215) göre 'Belleğin Israrı', Dali'nin büyük korkusu olan cinsel iktidarsızlık, zamanın merhametsizliği ve ölümün küçük düşürücülüğü üzerine bir resimdir.

> Resimde her saat, farklı bir zamanı gösterir, çünkü Dali'nin düş dünyasında doğrusal ve düzgün ilerleyen zamanın önemi yoktur. Geçmişimiz belleğimizde depolanır. Öte yandan saatler erir ve sağlam saat bile, Dali için bir çürüme, yani ölüm simgesi olan karıncalarla kaplıdır. Dali'nin resminde insan elinden çıkma nesneler geçici bir nitelik taşır. Yalnızca manzaranın 'sert' motifi olan arka plandaki kayalıklar parlak bir ışık altındadır ve kalıcıdır. Belleğin gerçek kalıcılığı buradadır (Weyers, 2005, s. 28).

Dolayısıyla saatler, aynı zamanda kesintisiz bir şekilde işleyen ve her şeyi her şeye dönüştürebilen beyne –belleğin oluştuğu yere- yapılan bir gönderme olarak da okunabilir (Yılmaz, 2013, s. 193). Sanatçı bu eserini görecelik kuramı ile de bağdaştırmaktadır. Dali'ye göre, bilimin evrenin işleyişi hakkındaki tüm sağduyulu görüşleri çürütmesi, kendi 'paranoyak-eleştiri' yönteminin, aşırı mantıksız sezgi anlarının anılarını kullanarak gerçekliğe saldırmasıyla uyum içindedir (Masters, 2016, s. 68). Belleğin zamanı kontrol altına alma çabası mekândan bağımsız bir şekilde soyut düşüncede gerçekleştirilmek istenmektedir (Dilber, 2019, s. 307). Dali'nin bakış açısı *Salvador Dali'nin Ağza Alınmaz İtirafları*'nda kusursuzca özetlenmektedir:'*Bir gün, biri benim yumuşak saatlerimi kurmak zorunda kalacak ki bu saatler yegane gerçek ve kahince zamanı, salt belleğin zamanını, bize gösterebilsinler'* (Masters, 2016, s. 68).



Şekil 15. Salvador Dali, Yanan Zürafa, 1937, ağaç üzerine yağlıboya, 35x27 cm. Kunstmuseum, Basel.

Freud'un kuramlarında ortaya atılan, imgelemenin yarattığı simgesel kimi nesneler Dali'nin yapıtlarının kaynağı olmuştur (Aliçavuşoğlu, 2012, s. 13). Dali'nin bir çok resminde gördüğümüz diğer imgelerden biri ise, Freud'dan etkilenerek onun kuramlarını görsel bir dille anlatmak için oluşturduğu çekmece imgesidir. Salvador Dali'nin resimlerinde sık sık karşımıza çıkan dolaplar ve çekmeceler; 'Antropomorfik Dolap' (1936), 'Çekmeceli Milo Venüsü' (1936), 'Yanan Zürafa' (1936-1937) Sigmund Freud'un psikanaliz kuramının görsel bir dille anlatılmasıdır (Aliçavuşoğlu, 2012, s. 13). Çekmeceler, Dali için belleğin ve bilinçdışının simgesiydi. Ayrıca, Freud'un yazılarından öğrendiği deyimle, 'bölümlere ayrılmış düşünce'ye bir göndermeydi (Weyers, 2005i s. 45). Dali, insan ruhunun ve belleğinin tıpkı dolapların çekmeceleri gibi bölmelerden oluştuğunu düşünmektedir. Bu sebeple Freud'un psikanalizinin görsel bir alegorisini yaratmak istemektedir. İki büyük kadın figürü, bütün kompozisyonu kaplayan bir cansızlık ve boşluk izlenimi veren manzarada, arkalarından desteklenen biçimde

ayakta durmaktadır. Dali'nin, sadece psikanalizle açılabileceğine inandığı çekmeceler, insan ruhunun karanlık bilinçaltındaki gizli arzuları, fobileri, ilkel içgüdüleri, sırları temsil etmektedir (Slawomirski, 2013, s. 142). Arkadaki kadın figürünün başında çıplak bir ağaç bulunmakta ve elinde uzun bir et parçası tutmaktadır. Çekmecelerde olduğu gibi ilkel içgüdülere bir dönüşü simgeleyen et parçası, öndeki figürün kollarında ve yüzünde derisinden sıyrılarak görülen etiyle de vurgulanmaktadır. Arkada yanmakta olan zürafa, Dali'nin diğer resimlerinde de görülen bir imgedir. Dali bu imge ile ülkesindeki iç savaşa bir gönderme yapmaktadır.

> Dali tuvalini yatağının yakınına yerleştirmiştir. Uykuya dalmadan önce sık sık ona bakmakta ve onunla ilgili düşler kurmaya çalışmaktadır. Uyandığında ilk gözüne çarpan da yine yatağının yanıbaşındaki tuvalidir. Anlattığına göre bir 'medyum' gibi tüm gün boyunca gözlerini tuvale dikerek oturmakta ve *gündüz-düşü* görüntülerinin doğmasını beklemektedir (Passeron, 1982, s. 150).

Dali, gösterişli ve aşırı tavırları nedeniyle her zaman fazla dikkat çeken bir sanatçı olarak görülmektedir. Bu sebeple hayatının her döneminde belli başlı tartışmalara sebep olmakla birlikte, o özgün dehasını özgürce sergilemiştir. Bu tartışmaların yanında, kimsenin inkar edemediği ise, onun bıraktığı etkidir: '*Dali, sanat olarak yaşam fikrini icat etti*' (Lunday, 2015, s. 258).

4.1.1.7. Frida Kahlo (1907-1954)

Meksikalı ressam Frida Kahlo, bellek temasını işleyen sanatçıların en başında gelenlerden biridir. Meksika sanatına ve kültürüne özgü öğelere yer verdiği kendi portreleriyle metaforlar dolu görsel bir yaşam öyküsü dile getirmiştir (Rona, 1997, s. 927). Aynı zamanda resimlerinde, Meksika siyaseti ve kimlik arayışlarıyla sentezlediği güçlü figüratif imgeler yaratmıştır (Cumming, 2008, s. 403). Tüm yaşam öyküsünü tuvallerine itinayla işleyen ressam, bu işe hasta yatağında vakit geçirmek amaçlı başlamıştır. Yaşamı boyunca yaptığı kendi portreleri sanatçının günlüğü gibidir; yaşadığı her olayı, ruhsal durumu ve kimlik arayışını, metaforlarla tuvale yansıtmıştır (Rona, 1997, s. 927). Kahlo'nun otoportrelerinde, hem otobiyografik hem de psikanalitik olarak kendi kendini keşfetme unsurları yer almaktadır (West, 2004, s. 185). Kahlo'nun sembolizmi, çalışmalarında halk sanatının önemini ortaya koymaktadır (Gompertz, 2015, s. 223). Gerçek yaşamında hem sakatlığını gizlemek hem de kültürel kimliğini yansıtmak için giydiği ulusal giysileri ve Meksika'ya özgü kaktüs ve bitkilerle, geyik, maymun ve papağan gibi hayvan örgelerini neredeyse bütün portrelerinde kullanmıştır (Rona, 1997, s. 928). Bu imgelerle sanatçı, yaşamına ve kendine dair bilgiler veren, kendi kişisel dili olan bir otobiyografik kitap niteliğinde eserler yaratmıştır. Kahlo, kendi yaşamından aldığı olayları,

fiziksel ve duygusal acısının metaforik ve fantastik gerçekliğine dönüştürmektedir (West, 2004, s. 185).

Kahlo'nun belleğinde iz bırakan belli başlı anılar ve büyük çaplı travmalar bulunmaktadır. Küçük yaşta geçirdiği çocuk felci, yaşamında derin izler bırakmıştır. 1925 sonbaharında tıp okulundan eve dönerken geçirdiği tramvay kazası, sayısız ameliyat geçirmesine ve çok uzun süre hayatını yatakta geçirmesine sebep olmuştur. Ait olduğu Meksika kültürü, kendisini sürekli acı içinde bırakan bir dizi sırt ameliyatı ve sürekli düşük yapması sebebiyle çok isteyip de sahip olamadığı bebeği, onun eserlerinde sık sık değindiği konular arasındadır (West, 2004, s. 185). 1926'da iyileşme döneminde çizdiği ilk otoportresi, hayatındaki olayları ve onlara olan duygusal tepkilerini çizdiği uzun bir dizinin başlangıcı sayılmaktadır (Lucie-Smith, 2000, s. 208). Çoğu kez yalnızlığını, arka planda kullandığı büyük boşluklar, çorak doğa görünümleri ya da boş soğuk odalarla dile getirmiştir (Rona, 1997, s. 927). Resimlerinde bedenini bir nesne gibi kullanan Kahlo, bu yolla anılarını, acılarını ve feminist yönlerini, kültürel belleğine sıkı bir bağlılıkla dile getirmekte ve günlük tutar gibi yaşam öyküsünü işlemektedir. Bu gözlem, çalışmalarının neden çağdaşlarından ve Meksikalı muralistlerden farklı olduğunu ve neden feminist bir ikon haline geldiğini açıklamaktadır (Lucie-Smith, 2000, s. 206).

> Baş ve yarım boy portrelerinde çoğu kez Meksika kültüründen kaynaklanan simgesel anlamlı yüklemler kullanmış, boy portrelerindeyse Rivera ile olan fırtınalı ilişkisini, ayrılıklarını, ameliyatlarını, başarısızlıkla sonuçlanan hamileliklerini ve yaşadığı olayları, ayrıca yaşamla ölümün iç içe geçtiği yaşam felsefesini bütün çıplaklığıyla, insanı ürperten bir açıklıkla yansıtmıştır (Rona, 1997, s. 928).

Kahlo gibi sanatçılar kendi portrelerini yaratıcı ve iyileştirici bir tedavi yöntemi gibi kendi psikolojik durumlarını keşfetmenin bir yolu olarak görmektedir (West, 2004, s. 185). Frida Kahlo da bu sebeple olacaktır ki, her büyük travmasından sonra sanata sığınmakta ve iyileşmeyi sanat yoluyla beklemektedir.



Şekil 16. Frida Kahlo, Bellek: Kalp, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 40x23.8 cm. Michel Petitjean Collection, Paris.

Kahlo, 'Bellek, Kalp' isimli eserinde, kocası Diego Rivera ve kız kardeşi Cristina Kahlo'nun arasındaki ilişkiyi öğrendikten sonra hissettiklerini imgelemektedir. Kahlo bu resimde, kendini merkeze koymakla birlikte, vücudunda kalbini boş bir yer olarak betimleyerek, o boşluğu işaret eder biçimde gerçek boyutlarından çok daha büyük bir şekilde ayaklarının dibine kanayan bir kalp yerleştirmiştir. Kanayan kalp Katolikliğin en yerleşik simgelerinden biri sayılmaktadır. Kalp, Azteklerin kurban törenleriyle de doğrudan ilgili bir simgedir ve bu törenlerde insan kalbi yerinden çıkarılmakta ve törenle yakılmaktadır (Çokatak, 2014, s. 27).

Bu resimde saçlarını kısa olarak tasvir eden Kahlo'nun elleri de yoktur. İhanete uğradığı için kendini elleri kopmuş gibi hisseden Frida, her zaman olduğu gibi duygusal acılarını vücudunda fiziksel bir eksiklik ya da kanayan bir yara olarak göstermektedir. Bu resimde gerçek olan yarası ise, sargılı olan ayağıdır. O sıralar bir ameliyat geçirmiştir. Gözyaşları görülmesine rağmen ifadesiz bir şekilde direkt olarak alımlayıcıya bakmaktadır. Ayaklarının dibinde vurguladığı büyük kalpten akan kanlar denize karışmaktadır. 'İki Frida', 'Bellek: Kalp' gibi resimlerinde kutsal ya da kanayan kalp teması işlenmiştir. Buna benzer resimlerinde köklerine de gönderme yapmaktadır. Katolik inancında kan, İsa'nın kurban edilişi ile kazanılan yaşamı ve kurtuluşu simgeler ve kırmızı da şehitliğin rengidir (Çokatak, 2014, s. 27). Kahlo da bu resimde, yaşadığı ihanetten sonra yeniden ayağa kalktığını vurgulamaktadır. Sol tarafta küçük bir kızın okul kıyafetine benzer bir kıyafet ve sağ tarafta Meksika kültürüne ait bir kıyafet bulunmaktadır. İkisi de iplerle Kahlo'ya bağlıdır, fakat biri koluna girmişken diğeri uzakta kalmış, dokunamamaktadır. Artık küçük bir kız olmadığını ama ona hala bir şekilde bağlı olduğunu iplerle göstermektedir. Kendini betimlediği Avrupalı kıyafetleriyle ise, yanında duran Meksika kültürüne ait kıyafetlerle kol koladır. Modern bir kadın olsa da hala kültürel belleğine bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Kalbinin yerindeki boşluktan geçen büyük demir parçası, duygusal acısını somutlaştırma şekilini göstermektedir.



Şekil 17. Frida Kahlo, Suyun Bana Verdikleri, 1938, Tuval üzerine yağlıboya, 91x70,5 cm. Isidore Ducasse Koleksiyonu.

Sanatçının 1938'de gerçekleştirdiği 'Su Bana Ne Verdi' adlı kompozisyonu ise çeşitli dönemlerde yaptığı resimlere göstergesel simgelerle göndermeler yapan bir yaşam öyküsü niteligindedir (Rona, 1997, s. 928). Resimde, küvette uzanan Kahlo'nun bacaklarından bir kesit görülmektedir ve su yüzeyinde sanatçının yaşamından bazı anılar bulunmaktadır. Resimde sanatçı, anılarının yanısıra diğer eserlerinden kesitlerle sayısız imge içeren bir kompozisyon geliştirmektedir (Kettenmann, 2000, s. 48).

Küvette görülen her imge, Kahlo'nun eski resimlerinin bir parçası olma özelliğini taşımaktadır. Kahlo'nun yaşadıklarından yola çıkarak resim yaptığı dikkate alındığında bu resim sanatçının bellek deposu niteliğindedir. Küvetin sol alt köşesinde yüzen giysi, 'Bellek: Kalp' *(1937)* adlı resmindeki geleneksel Meksika kıyafetidir; küvetin tıpasından akan kan, 'İki Frida' *(1939)* adlı resimde Avrupalı Frida'nın kesilmiş atardamarından damlayan kanlara göndermedir; aşağıdaki anne ve babasının portresi 'Büyükannem ve Büyükbabam, Annem ve Babam ve Ben' *(1936)* resminden bir kesittir; anne ve babasının altındaki iki kadın figürü 'Ormanda İki Çıplak' *(1939)*; onların üzerindeki iskelet 'Mexico City'nin Dört Sakini' *(1937);* iskeletin üzerindeki büyük kule 'Rüya ya da Rüya Gören Otoportre' *(1932)* resminden kesittir. Hayatının önemli noktalarını yansıtan eserlerinden kesitleri küvetinde toplayan Frida, anılarından yola çıkarak resim yapan en güçlü sanatçılardan biridir.



Şekil 18. Frida Kahlo, İki Frida 1939, tuval üzerine yağlıboya, 172x172 cm. Museum of Modern Art, Mexico City.

'İki Frida' (1939) adlı resmi oturmuş vaziyette iki otoportreyi içerir; birisi Avrupai giyinmiştir, diğeri ise geleneksel Meksika kıyafeti içindedir; bu da onun Alman babası ve Meksikalı annesinden devraldığı çifte mirası temsil etmektedir (Dickerson, 2018, s. 289). Frida Kahlo, duygularını ve kişiliğinin farklı yönlerini tasvir eden bu ikili portrenin, hayali bir çocukluk arkadaşıyla -ihtiyacı olduğunda onu destekleyen biriyle – ilgili anılarından esinlenerek ortaya çıktığını yazmaktadır (Hodge, 2018, s. 140). Yaklaşık üç metrekarelik 'İki Frida' adlı tablo, Kahlo'nun tanınmasını sağlayan şaheseri olma özelliğini taşımaktadır (Charles, Manca, McShane, Wigal, 2012, s. 471). Hem geleneksel güzellik anlayışıyla hem de toplumsal beklentilerle ilgili ezberleri bozan bu resimde Kahlo, eşi Diego Rivera'dan boşandıktan sonra hissettiği çaresizliği ve yalnızlığı ifade etmektedir (Hodge, 2018, s. 140).

> Uzun süre resimlerinde kilit bir rol oynayan ayna önceleri yatalak durumundan ötürü zorunlu olarak başvurduğu bir araçtı. Daha sonraları üzerinde oynayarak kendi kişisel hakikatine bir fantezi bakış çevirebileceği bir gerçeklik yansıması haline geldi. Bu tabloda ayna ikiliği Frida'nın kişisel ikileminin şizofrenik bir görselleştirmesine dönüşür: İffetli bir katolik kıza yaraşır dantelli ve aplikeli beyaz elbise içindeki Avrupalı kadın ile daha koyu tenli ve rengarenk giysili Tehuana kadını (Charles ve diğerleri, 2012, s. 471).

Resimde birbirinin aynısı iki kadın el ele oturmuş, koyu bulutların altında birbirine sığınmaktadır. Her iki Frida'nın da anatomik ayrıntılarla resmedilmiş kalbi göğsünün içinden görülebilmektedir (Dickerson, 2018, s. 289) ve sarmaşığa benzer bir damar Diego'nun çocukluğunu gösteren minyatür portre biçimindeki küçük bir madalyona bağlıdır (Charles ve diğerleri, 2012, s. 471). Sol tarafta Kahlo, Rivera'yla evlenmeden önceki gibi, dönemin modern Avrupa kıyafetlerini giymektedir. Evlendikten sonra ise sağ tarafta olduğu gibi geleneksel Meksika kıyafetleri içinde görülmektedir ve elinde Rivera'nın resminin olduğu bir madalyon tutmaktadır (Hodge, 2018, s. 140). Sol taraftaki Frida'nın elinde tuttuğu makasla kestiği damarın ucundan kan damlamaktadır. Bunun hem Aztek kurban kültürünü hem de bizzat kendisinin 1925'te geçirdiği trafik kazasından sonra ömür boyu çektiği acıları sembolize ettiği düşünülmektedir (Dickerson, 2018, s. 289). Çektiği acıyı gerçek yaralarla ve fiziksel eksikliklerle göstermeyi tercih eden Kahlo, elbisesini kanlar içinde bırakan atardamarı ile vurgulamaktadır. Arkadaki karanlık ve fırtına bulutlarını andıran gökyüzü Kahlo'nun iç dünyasındaki karmaşayı yansıtmaktadır.

Kahlo, kendi portrelerinin yanısıra ailesini betimleyen soyağacı türünde kompozisyonlar ve kendisini Rivera ile birlikte betimleyen ikili portreler de yapmıştır (Rona, 1997, s. 928). Frida, Andre Breton'un ısrarlarına rağmen, bir sürrealist olduğuna dair iddiaları '*Ben hiç*

rüyalarımı resmetmedim, hep kendi gerçekliğimi resmettim' diyerek çürütmüştür (Gompertz, 2015, s. 222). Yapıtları Gerçeküstücü ve fantastik öğeler içermekle birlikte, gerçekten kopuk olmadığı için Breton'un çabalarına karşın sanatçı kendini bu akım içinde görmemiştir (Rona, 1997, s. 928).

Kahlo bugün yoğun biçimde otobiyografik çalışmaları ile Louise Bourgeois ve Tracey Emin'e giden yolu açmış, aynı zamanda 1960'ların feminist sloganı '*kişisel olan politiktir*'i, kadınların ezilmesinin ifadesini öncelemiş feminist bir sanatçı olarak görülmektedir (Gompertz, 2015, s. 224).

4.1.1.8. Andrew Wyeth (1917-2009)

1917'de doğan Andrew Wyeth'in çoğu resmine konu olan Cushing'de yaşamın başladığı günden beri geçen sürede hiçbir şeyin farklılık göstermemesi gibi, ressamın üslubu da elli yıldan fazla değişmemiştir (Farthing ve Doğanay, 2007, s. 732). Olgun dönemdeki üslubu gerçekçi yorumlarla, apaçık güzellikle ve neredeyse bir fotoğraf kusursuzluğuyla ayırt edilmektedir (Charles ve diğerleri, 2012, s. 487). Ünlü bir Amerikalı Illüstratör ve ressam olan Newell Convers Wyeth'in oğlu olan Andrew Wyeth, hepsi evde öğrenim gören ve babalarından resim eğitimi alan beş çocuğun en küçüğüdür (Farthing ve Doğanay, 2007, s. 732). Elli yılı aşkın bir süreye yayılan manzara ve iç mekân tabloları tutarlı bir gerçekçilik taşımakta ve güçlü bir duygusal aktarım sağlamayı başarmaktadır (Charles ve diğerleri, 2012, s. 487). Teknik ustalık ötesinde, sanatında hiçbir biçimde kendi öznel yorumlarını ileri sürmemeye özen gösteren Wyeth'ın resimlerinde, ABD'nin kırsal kesimlerini ve doğaya duyulan saygıyı tinsel bir bütünlükle aktarabilen bir nitelik vardır (Erzen, 1997, s. 1908).

Wyeth, sanatının genel temasının ilhamını '*Hayatın temel gerçekliklerini yansıtan şeylerin resmini yapıyorum: Gökyüzü, toprak ve arkadaşlar*' diyerek anılarından beslendiğini açıklamaktadır (Farthing ve Doğanay, 2007, s. 732). İşlediği en önemli konular komşuları ve onların çiftlikleri, kendi karısı ve ailesidir. Bu yüzden 'halk ressamı' olarak anılmaktadır (Charles ve diğerleri, 2012, s. 487). Resimlerine bakıldığında bir günlük niteliğinde Wyeth'in sakin ve dingin kırsal yaşamı izlenebilmektedir.



Şekil 19. Andrew Wyeth, Kış, 1946, ahşap üzerine tempera, 79,7x121,9 cm. North Carolina Museum of Art, Raleigh.

Wyeth, 'Kış' (1946) adlı eserini, babası ve yeğenini demiryolu civarında bir kaza sonucu kaybettikten sonra yapmıştır. Demiryolu çevresinde koşmakta olan küçük komşusu Allan Lynch'i görmesi, Wyeth'i bu resmi yapmaya itmiştir. Sanat tarihçisi Henry Adams sergi kataloğunda '*Wyeth, birkaç yıl sonra kendisini öldürecek olan Allan'da bir çaresizlik hissetmiş olmalı'* diye yazmıştır (www.theepochtimes.com). 'Kış' resmi, Wyeth'in olgunluk dönemi başlangıcı kabul edilir; nitekim en ünlü eseri olan 'Christina'nın Dünyası'nı da bu resimden iki yıl sonra yapmıştır. Daha önce hiç babasının resmini yapmamış olan Wyeth, belleğini kış resmi ile somutlaştırmaktadır. Sergisinde söz edildiği üzere, Wyeth, Allan'ın koşmakta olduğu tepenin '*sanki babamın göğsündeymiş gibi nefes alıp verdiğini –yükselip alçaldığını*' söylemiştir (www.theepochtimes.com).



Şekil 20. Andrew Wyeth, Christina'nın Dünyası, 1948, ahşap üzerine tempera, 82x121 cm. Museum of Modern Art, New York.

'Christina'nın Dünyası'nda uzaklardaki ev, Wyeth'in yaklaşık otuz sene kullandığı stüdyosunun yeridir. Sade odalarının ve karanlık dış cephesinin sertliği, resimlerinin ve taşbasmalarının birçoğuna yansımaktadır (Farthing ve Doğanay, 2007, s. 732). Resimlerinin gizemli ve sihirli etkisini sanatçı şu şekilde yorumlamaktadır: '*Büyü! Bütün işleri yüce kılan şey büyüdür. Derin bir sanat eseri olan resim ile sadece bir nesnenin resmi arasındaki fark budur'* (www.theartstory.org). Resimde Wyeth'in karısının toplum içine pek girmeyen, çocukluğunda felç geçirerek sakat kalan genç arkadaşı Christina Olson, kemikli kollarının üstünde yükselerek uzaklardaki evine bakmaktadır. Sakatlığı resimden anlaşılmasa da bedeninin zarif kıvrımları huzursuz edici bir izlenim yaratmaktadır. Resim ilk başta kırlara yönelik bir ideali temsil ediyormuş gibi gelmektedir; ama altında yalnızlık, özlem ve tedirginlik gibi baskın hisler yatmaktadır (Farthing ve Doğanay, 2007, s. 732). Fakat bu Christina Olson'ın gerçek bir portresi değildir. Pembe elbise ve ince uzuvlar o zaman 55 yaşında olan Olson'a aitken, Wyeth genç karısı Betsy'i model olarak seçmiştir. Böylece sanatçı, Olson'un yaşlanan sağlıksız bedenini, sağlıklı genç bir bedenle birleştirmektedir (www.theartstory.org). Sanat tarihçisi Sir David Piper resim için, '*Hem yaşam trajedisini hem de yaşam neşesini o kadar açık bir duyarlılıkla ifade ediyor ki, resim insanın karşılaştığı durumların evrensel bir simgesi oluyor'* demiştir (Farthing ve Doğanay, 2007, s. 732). Görünüşte basit bir kır manzarası havası olan resim, Wyeth'in açık

şekilde Gerçeküstü olmayan fakat ince bir rahatsızlık sezilen Hiper Gerçekçilik, hatta Sihirli Gerçekçilik tavrında bir karaktere sahiptir. Bir küratörün açıkladığı gibi, Wyeth'in resimleri '*bellek, nostalji ve kayıp temalarını araştıran gizli metaforlarla doludur*' (www.theartstory.org). Aynı zamanda alışılmadık şekilde kendine özgü bir perspektif ve ışık tekniğini de göstermektedir.

Olson 1969'da öldüğünde, ömrünün sonuna kadar Wyeth'in resmettiği o uzaktaki evde yaşamıştı. Komşuları Christina'nın Wyeth'in resminin Amerikan sanat tarihinin en çok bilinen ve en unutulmaz resimlerinden biri olduğunu hiç öğrenmediğini söylemiştir (Farthing ve Doğanay, 2007, s. 732).

Sakin ve yalnız bir hayat geçiren Wyeth, sanatına da bu tavrını yansıtmaktadır. Dönemin hızlı değişen sanat hareketlerine ve Avrupa resmine hiçbir zaman ilgi duymamakla birlikte, ABD dışına da hiç çıkmamıştır (Erzen, 1997, s. 1909). Wyeth'in özverili tekniği, yaratıcı perspektif anlayışı, çevresindeki insanları ve sevdiği şeyleri çizerek fark edilmeyecek derecede küçük ayrıntılarla belleğini tuvale aktarma yolu, resimlerini zamansız ve etkileyici kılan özelliklerdendir. '*Webster Amerika Biyografileri*'ne (1984) göre, 20. yüzyılın en çok tanınan Amerikalı ressamlarından biridir (Charles ve diğerleri, 201, s. 487). Resimlerinde figür olarak genellikle hep yakınlarını, özellikle de karısını referans almayı tercih etmiştir. İnsanın uçsuz bucaksız doğa içindeki yalnızlığını işleyen Wyeth, eleştirmenlerden ziyade halkın beğenisini kazanmıştır (Erzen, 1997, s. 1909).

4.1.1.9. Paula Rego (1935-...)

Portekizli sanatçı Paula Rego, çocukluk belleğinde biriktirdiği travmaları eserlerinde ortaya çıkaran, günümüzün önemli figüratif ressamlarından biridir. Rego'nun çocukluğu, 1933 yılından 1974 yılına kadar Portekiz'in sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasi hayatını kontrol eden, milliyetçi, tutucu, gelenekçi ve katı muhafazakâr kimliğiyle tanınan António de Oliveira Salazar'ın diktatörlüğü altında geçmiştir (Doğan Özcan, 2019, s. 634). Yetiştiği bu baskıcı ve otoriter dönem sebebiyle sanatçının resimlerinde kadın hakları, şiddet ve toplumsal ahlak anlayışına yönelik temalar görülmektedir.

Rego, çocukluğunda yaşadığı olumsuz anıların meydana getirdiği ruhsal durumları, eserlerinde çözümleyerek değerlendirmektedir. Çoğunlukla pastel boya tekniğini kullanan Rego, çocukluk anılarına ait mekânları kullanarak rahatsız edici öğelerle dolu büyük boyutlu resimler üretmektedir (Korkmaz ve Kozlu, 2017, s. 81). Rego, Portekiz ailelerinde genellikle yaygın olan masal anlatma geleneğini resimlerinde devam ettirmiştir (Doğan Özcan, 2019, s. 634). Doğduğu yeri kültürel belleğinde koruyan Rego, eserlerinde çocukluğunda dinlediği kendi toplumuna ait masallar ve kadının ataerkil toplumdaki yerine yönelik bir farkındalık yaratmak

amacıyla feminist bir anlayış izlemektedir. Kendisini ve ailesini temsilen kullandığı masal karakterleri ile anılarını masallar çerçevesinde eserlerine konu etmektedir.

Rego'nun resimlerindeki temel yönelim, 'şimdiki zaman'da açığa çıkan olumsuz duyguların kökensel izlerinin takip edilerek saptanması ve sanatsal düzlemde yeniden sorgulanması üzerine kuruludur (Doğan, 2015, s. 360). Biçimleri anlatılagelen dar kalıplardan kurtararak kendi içgüdüleriyle biçimlendirme yaklaşımını izlemiştir (Korkmaz ve Kozlu, 2017, s. 81). Zor bir aile ile yetişen sanatçının çocukluğuna ve genç kızlığına ait anıların yarattığı etki, eserlerinde bilinçli bir çaba ile çözümlenmektedir. Bu çözümlemelerde ailedeki baskıcı tavır ve anne karakteri ile olan ilişki açığa çıkmaktadır. Aynı zamanda sanatçının kız çocukları ve genç kadın figürlerini kullanarak yaratmak istediği farkındalık, kadının toplumdaki yeri, yasadışı kürtaj, seks ticareti, aile içi şiddet gibi toplumsal belleğe yerleşmiş travmatik konuları da içermektedir (Korkmaz ve Kozlu, 2017, s. 81).

Sanatçı kendi aile dramını işlediği resimlerinde, masallar aracılığıyla nitelediği bir anlatım dili seçmiştir. Resimlerinde masal karakterlerini kendisi ve ailesindeki bireylerin yerine koyan sanatçı, bu eserlerine 'Peter Pan', 'Pamuk Prenses', 'Pinokyo' gibi aynı isimleri vermiştir. Sanatçı, bu resim dizilerinde, çocukluğuna ilişkin anıları, masallarda geçen olaylara uyarlayarak anlatmış, kendisini ve aile bireylerini bu masallardaki kahramanların yerine geçen figürlere dönüştürmüştür (Doğan, 2015, s. 360).



Şekil 21. Paula Rego, Hizmetçiler, 1987, Kağıt üzerine akrilik teknik, 213x244 cm. Saatchi Gallery, Londra.

Paula Rego'nun 'Hizmetçiler' (1987) adlı eseri, Fransız oyun yazarı ve düşünür Jean Genet'in aynı isimli oyunundan esinlenilmiştir. 'Hizmetçiler' (1947) adlı oyunda, zengin Parisli bir aile için çalışan hizmetkâr Papin kardeşlerin evin hanımını ve kızını öldürmektedir. Her ne kadar bir oyundan esinlenilerek bir hikâyenin betimlenmesi görünümüne sahip olsa da bazı detaylar, bu resmin Paula'nın öz yaşam öyküsüne ait izler taşıdığını göstermektedir (Korkmaz ve Kozlu, 2017, s. 86). İş sebebiyle anne ve babasının Londra'ya gitmesi, Rego'nun çok küçük yaşta büyükanne ve büyükbaba ile kalmasına sebep olmuştur. Evde büyükanne, büyükbaba, hala ve bir hizmetçi ile yaşamaya başlayan Rego, şimdi oldukça korkunç ve acımasız bulduğu Portekiz kültürel belleğine ait masallarla büyüdüğü bir çocukluk geçirmiştir. Çocukluk belleğindeki travmalar, Rego'yu bazı sorgulamalara itmekle birlikte, ona çok özgün bir sanatçı kişiliği kazandırmıştır. Sanatçı yaşadığı durumla nasıl başa çıktığını şu şekilde ifade etmektedir:

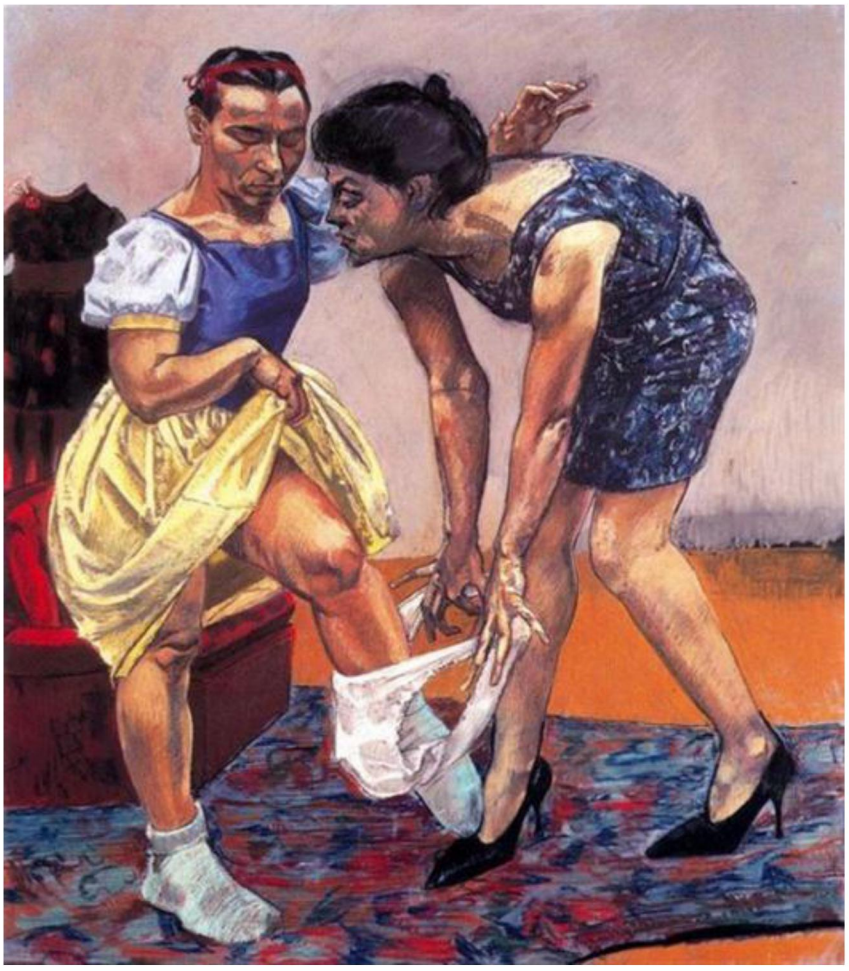
> *'Kendimde ruhsal bozukluk olduğundan şüphelendim. Bu yüzden özellikle çocukluk anılarımı dikkate alarak bütün yaşamımın tüm ayrıntılarını iki kez gözden geçirdim. Çünkü geçmişimde bozukluğun nedeni olabilecek ve göremediğim bir*

şeyin var olduğunu düşündüm. Fakat geçmişe dönüş bana hiçbir şey sağlamadı. Bunun üzerine kendi kendime dedim ki hiçbir şeyi tam anlamıyla bilmezsem, bilmediğim zaman bile basitçe yapabileceğim şeyler olabilir. Böylece bilinçli olarak bilinçsizliğin dürtülerini kabul ettim; hatıralar, hayaller ve dışavurum...' (www.saatchigallery.com).

Bu şekilde hatıraları ile bir dışavurum tavrını benimseyen Rego, hayalgücünü de büyük ölçüde eserlerine yansıtmaktadır. 'Hizmetçiler' resmine konu olan mekânın kolostrofobik eşya dizimi ve annesinin yatak odasına benzemesi, Rego'nun geçmiş yaşamını yansıttığını göstermektedir (Korkmaz ve Kozlu, 2017, s. 86).

Resimlerindeki bu farklı atmosferi çocukluğuna dayandıran Rego, babasının kitaplığındaki, İtalyan yazar ve siyasetçi Dante Alighieri'ye ait (1265-1321) *Cehennem* adlı eserdeki illüstrasyonlardan etkilendiğini, hatta ürktüğünü ve sonrasında 'Walt Disney' karakterleriyle çok eğlendiğini söylemektedir. Buna göre Rego, Dante'nin karanlık atmosferi ile Walt Disney'in komik, eğlenceli karakterlerini birleştirdiği söylenebilir. (Doğan Özcan, 2019, s. 634). Rego, örtük anlamlar barındırdığını düşündüğü 'Walt Disney' filmlerinin, çocukların dünyasında korkular yarattığına inanmakta ve resimlerinde bu Disney masallarını alışılagelmişin dışında göstermektedir (Korkmaz ve Kozlu, 2017, s. 87). Masalların ataerkil anlayışını altüst eden Rego, çocuk yaştan itibaren kadına yüklenmeye başlanan davranış biçimindeki sınırlamaların tamamen toplumsal belleğin kalıplaşmış algısına ait bir bakış açısı olduğunu göstermektedir.

Rego'nun 'Pamuk Prenses' isimli serisi, çocukluk belleğinde iz bırakmış ailesel sorunlarını içermektedir. Rego, toplumun ve aile baskısının kadına yüklediği ağırlığı, 'Pamuk Prenses' serisinde çarpıcı şekilde göstermiş ve çocukluğumuzda belleğimize kazınan toplumsal mesajları alt üst etmiştir (Doğan Özcan, 2019, s. 634). Çocukluk sorunlarının yetişkin benliğinde oluşturduğu psikolojik etkileri sorgulayan Rego, bu seride kendini Pamuk Prenses olarak betimlemektedir.



Şekil 22. Paula Rego, Pamuk Prenses ve Üvey Anne, 1995, kağıt üzerine pastel teknik, 170x150, Saatchi Gallery, Londra.

Bu eserde alıştığımız 'Pamuk Prenses', o karakterin meşhur elbisesi içerisinde, alışmadığımız bir güzellikte betimlenmiştir. Prenses, sert hatlara sahip erkeksi bir yüz ile ve hatta genç olmayan bir yaşta gösterilmektedir. Üvey anne karakteri ise Pamuk Prenses'e göre daha güzel, zarif, kadınsı ve modern kıyafetlerdedir. Rego'nun resimleri incelendiğinde, masalların içinde barındırdığı toplumun dayattığı doktrinler bütününü parçalamaya çalıştığı görülmektedir. Bu değerlerden biri de cinsiyet rolleridir (Doğan Özcan, 2019, s. 634). Rego'nun resimlerinde, masalların aksine, *iyi* olarak nitelendirilen bir prenses *güzel* görünmek zorunda değil, aynı şekilde *kötü üvey anne* olarak tasvir edilen bir karakter de *çirkin* olmak zorunda değildir.

Eserde üvey anne, memnuniyetsiz ve sevgisiz bir ifade ile genç kızın iç çamaşırını giymesine ya da çıkarmasına yardım etmektedir. Üvey annenin el ve parmaklarının gerginliğinden ve genç kızın üvey annenin sırtına dokunmamak için elini gergin tutmasından, iki karakterin de durumdan hoşnut olmadığı görülmektedir. Resimde genç kızın bu ilgi çeken

hareketi, sanatçının çocukken yaşadığı haksızlığa karşı oluşturduğu tepkinin gizli bir işareti ve üvey annesine duyduğu öfkenin sembolik bir ifadesine dönüşmüştür (Doğan, 2015, s. 361).



Şekil 23. Paula Rego, Babasının Avlarıyla Oynayan Pamuk Prenses, 1995, kağıt üzerine pastel teknik, 170x150 cm. Saatchi Gallery, Londra.

Bu serinin bir diğer eseri de 'Babasının Avlarıyla Oynayan Pamuk Prenses' (1995) adlı yapıtı da, önceki resimde olduğu gibi ailesel sorunları üvey anne imgelemiyle göstermektedir. Fakat bu resimde, diğerlerinden farklı olarak duygusal bir rekabet söz konusudur. Küçük kızın babasına olan düşkünlüğü ve üvey annenin kıskanç yüz ifadesi içinde arkada oturmasından, bir gerginlik sezilmektedir.

Rego bu eserde, kendisini küçük bir kız olarak beyaz elbisesi içinde ve üvey anne karakterini de arkada, bilinçli olarak küçük boyutta ve kıskanç bir yüz ifadesi ile betimlemiştir. Masaldan bildiğimiz kötü kalpli üvey annenin bir kenarda oturup gıptayla prensesi süzmesi ve prensesin yüzünde ve oturuşundaki küçümsemenin, ailesel bir politika altında yatan kadın kibrinin alegorisini gösterdiği söylenebilir (Doğan Özcan, 2019, s. 635). Masumane duyguları temsil eden beyaz elbisesiyle koltukta oturan küçük kızın kucağında bir geyik başı vardır. Bir

baba ve bir koca olarak ailedeki erkek karakterin sevgisini isteyen iki kadının psikolojik savaşına benzeyen bu kompozisyon, annenin yüz ifadesinden ve genç kızın kucağında tuttuğu babasına ait geyik başı ile sembolik bir üstünlük mesajı vermektedir (Doğan, 2015, s. 362). Bu sebeple kompozisyonun merkezinde ve oldukça büyük şekilde betimlenen geyik başı, o sırada orada olmayan baba figürünü imgeler niteliktedir (Korkmaz ve Kozlu, 2017, s. 88).

Rego, yaşadığı toplumun kültürel belleği olan masallar, öyküler ve ayrıca Disney karakterleri üzerinden toplumsal cinsiyetçi bir tavrın olduğunu eserlerine yansıtmaktadır. Kendi yaşamını masallarla bağdaştıran fakat bu masalların dayattığını düşündüğü gizli alt mesajları vurgulayarak bir tepki ortaya koyan sanatçı, eserlerinde kişisel belleğini sorgulayıcı kadınsal kimliği ile harmanlamaktadır. Tüm çalışmalarda hissedilen ortak nokta, erkek figürüdür. Özellikle baba figürünü resimlerde betimlemeyerek, ama yine de geyik başı, kapıya asılı erkek giysileri, yada erkeksi kadınlar çizerek varlığını hissettirmektedir (Korkmaz ve Kozlu, 2017, s. 93).

4.2. 20. Yüzyılın İkinci Yarısında Batı'da Kültür Sanat Ortamı

20. yüzyılın ikinci yarısında, mesafeleri kısaltan iletişim ağlarının yaygınlaşmasıyla, teknoloji sayesinde bilgiye ulaşmanın kolaylaştığı, büyük bilimsel gelişmelerin yaşandığı bir çağdır. Bu çağda yaşanan Modernizm ile Aydınlanma, insanlığı bilgisizlikten, batıl inanç ve irrasyonalizmden kurtarmayı amaçlayan ilerici bir güç olarak düşünülmektedir. Fakat 20. yüzyılın ikinci yarısında Soğuk Savaş'la birlikte başlayan kutuplaşma, uzay rekabetleri, bununla birlikte yaşanan soykırımlar, toplama kampları, Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları, Berlin Duvarı'nın yıkımı gibi küresel buhranlar Modernizmin getirileri olarak görülmektedir. Modernleşmenin arka planında yatan aydınlanma, akla duyduğu sonsuz güvenden dolayı bilim aracılığı ile insanlığın her sorununu çözmeyi vaat etmiş olsa da, her iki büyük savaş ve olaylar, bu modernist projenin başarısızlığını göstermiş, akla, bilime ve uygarlığa güvensizliği getirmiştir (Oğuz, 2015, s. 70). Çağın dayattığı baş döndürücü hızlı değişim ve gelişim topluma huzursuzluk ve güvensizlik hissi vermiştir. Artan nüfusla birlikte, gereksinimler de artmakta ve üretim ile tüketimdeki dengesizlik büyük bir sorun oluşturmaktadır (Bozkurt, 2014, s. 58).

İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği ağır yıkım toplum belleğinde tamir edilemeyecek boyutta derin yaralar açtığı gibi sanatta da bir başkalaşım meydana getirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından sanatın başkenti Paris'ten New York'a taşınarak, sanat dünyası bir kırılma göstererek Soğuk Savaş'ın Doğu-Batı bölünmesi temelinde yapılanmıştır (Stallabrass, 2016, s. 19). İki büyük savaş atlatan 20. yüzyıl, pek çok alanda olduğu gibi sanat dünyasında da kırılmaların yaşandığı, birçok akım, eğilim, ve hareketin ortaya çıktığı ve yok olduğu bir çağdır.

Aynı zamanda 20. yüzyıl, resim, müzik, şiir, tiyatro, heykel ve dans disiplinlerinden oluşan altı temel sanata bir yenisinin eklenerek, yedinci sanat olarak anılan sinema sanatının doğduğu çağdır (Bozkurt, 2014, s. 57).

Büyük çapta küresel ve toplumsal sorunlar sebebiyle tavır değiştiren sanatçı, sanatta görsel deneyimi ve estetik hazzı bir kenara bırakarak, kavram olarak sanata odaklanmaya ve izleyiciyi düşündürmeye yönelmiştir. Sanatçıların ilgilendikleri konular dolayısıyla değişen malzeme seçimleri, en çok bu dönemde eser biçimi bakımından değişiklik göstermektedir. Sanattaki bu yeni açılımların malzemeyle olan ilişkisi, sanatçıların yaratma sürecindeki tutumlarına yansırken hem malzemeye yaklaşımı, hem de sanata bakış açısını büyük ölçüde etkilemiştir (Önal Balkan, 2018, s. 27). Dönemin karşı-kültürel söylemlerinden beslenen ve estetik sorunların ötesinde, politik, felsefi, sosyolojik, psikolojik ve ekolojik meselelerle çok yakından ilgilenen yeni bir sanatçı kuşağın üretiminin ciddi anlamda görünür olması ise, 1960'lı yıllarda olmuştur (Antmen, 2017, s. 195). Sanattaki yeni yönelimler, sanatçıların yalnızca resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeler bulmakla kalmadığı, bir yandan gelecek kuşaklar için sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirirken, bir yandan da sanat tanımını genişlettikleri önemli hareketlerdir (Atakan, 2015, s. 9). Yapıt ve sanat algısındaki bu değişimle beraber, izleyici-yapıt ilişkisi önem kazanmaya başlamıştır. Yeni yönelimler ile birlikte, alımlayıcıdan, sanatın ortaya koyduklarına ilişkin kavramları gözden geçirmesi, yeni fikirler geliştirmesi ve hatta yapıtın bir parçası haline gelmesi beklenmektedir (Hodge, 2016, s. 8).

Estetik sürecin terkiyle başlayan Kavramsalcılık, sanat dünyasında ilk kez düşünceyi biçimden üstün tutan bir kırılma noktasıdır. Hızla yaygınlaşarak uluslararası arenaya yayılan Kavramsal Sanat, 1960 sonrasında gelişen hemen tüm akımların yolunu açmıştır (Antmen, 2017, s. 196). Cevaplardan çok sorularla ilgilenen Kavramsal Sanat'ta, ortaya konulan sonuç değil, yapıtı üretirken geçirilen kuramsal ve yaratıcı süreç önemlidir. Kavramsal Sanatçılar, geleneksel araçların sınırlarının ötesinde düşünmekte ve fikirlerini, onlara en uygun biçimsel malzeme ile sunmaktadır (Hodge, 2015, s. 180). Sanatın ne olduğuna dair soru işaretleriyle izleyiciyi kuramsal bir düşünce pratiğine ortak eden, sanatın işlevine dair yeni önermeler getiren ve yetenek yerine sınırsız yaratıcılık düşüncesini savunan Kavramsal Sanat, çok çeşitli akımlar, eğilimler, oluşumlar halinde günümüze kadar uzanmış, günümüzde resim, heykel gibi daha geleneksel türlerin de kavramsallaşmasında rol oynamıştır (Antmen, 2017, s. 196). *'Düşüncenin sanat yapan bir aygıt'* olduğuna inanan Sol LeWitt, *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar* adlı makalesinde bu akımı, *'Kavramsal Sanat'ta, düşünce ya da kavram işin en önemli kısmıdır. Bir sanatçının, sanatın kavramsal biçimini kullanması demek, bütün plan ve kararların daha ilk*

baştan yapılması ve uygulamanın ise sadece bir ayrıntı olması demektir', şeklinde açıklamaktadır (akt. Yılmaz, 2013, s. 289). Birçok Kavramsal Sanat eseri, belgeler, yazılı önermeler, filmler, videolar, performanslar, fotoğraflar, yerleştirmeler, haritalar veya matematiksel formüller biçiminde karşımıza çıkmaktadır (Dempsey, 2002, s. 242). Bu geniş malzeme çeşitliliğinde sanatçılar, bellek gibi derin bir konuyu işlerken çoğunlukla yaşanmışlığı olan eşyaları tercih etmişlerdir. Joseph Beuys, Christian Boltanski, Doris Salcedo, Ilya Kabakov gibi sanatçılar, savaşı bizzat yaşamış, soykırıma maruz kalmış ya da ailesi sebebiyle bu gerçeğin belleğine kazındığı bir çocukluk geçirmiştir. Bu sebeple sanatçılar, yaşanmışlığı olan, belleklerinde iz bırakmış nesneleri kullanarak Enstalasyon Sanatı'na (Yerleştirme Sanatı) yönelmişlerdir. Yerleştirme Sanatı'nın amacı, anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde bulundukları mekanla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesidir (Özayten, 1997, s. 1939). Kişisel belleklerine başvurarak, bir olayın anısından yola çıkarak kavramsal bağlamda üretim yapan bu sanatçılar, birbiriyle bağlantılı ve istedikleri mesajı yansıtan nesneleri, mekan gözetmeksizin kullanmaktadır. Bu süreçte geleneksel resim ve heykel anlayışından büyük oranda uzaklaşan sanat dünyası 20. yüzyılın ikinci yarısında, Kavramsal Sanat öncülüğünde, Yerleştirme Sanatı, Performans Sanatı, Vücut Sanatı gibi bir çok eğilimle birlikte, yeni hızlı dünyanın getirilerine ayak uydurduğu bir yönelime gitmektedir.

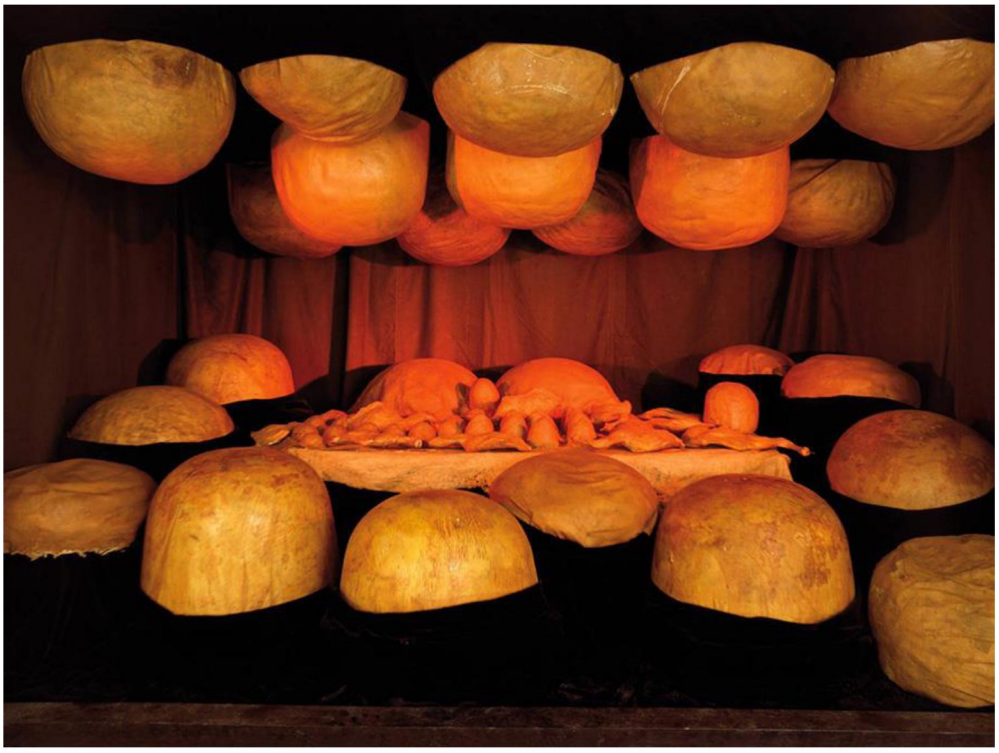
4.2.1. 20. Yüzyılın İkinci Yarısında Çağdaş Sanatta Bellek Yansımaları

4.2.1.1. Louise Bourgeois (1911-2010)

Fransız asıllı Amerikalı sanatçı Louise Bourgeois, bireysel belleğini eserlerine ilham kaynağı olarak işlediği yarım yüzyılı aşkın bir sanat yaşamı sürmüştür. Yaratıcı sürecini duyguları ve belleğiyle destekleyen sanatçı, heykel, yerleştirme ve kendine has çizimleriyle, 1960'larda gelişmekte olan feminist sanat akımını derinden etkilemiştir. Eserleri eklektiktir ve birçok farklı malzeme kullanmaktadır. Heykel ve enstalasyonlarında hamilelik, doğum ve emzirme gibi bedensel deneyimlerin işlenmesinin yanında, eve ait imgeler, arzu, çekim, iğrenme ve kadın erkek ilişkileri gibi belleğinde iz bırakmış konuları işlemektedir (Cumming, 2008, s. 452). Bourgeois'in çalışmaları duygu ve anıların gözlemi yoluyla hem evrensel hem de kişisel niteliktedir (Hodge, 2016, s. 219). Bourgeois'in eserleri çocukluğunun travmalarıyla yakıcı bir yeniden karşılaşmadan doğmakta; stil açısından yerinde duramayışı, bu içeriği huzura erdirecek formlar için kararsız bir arayışı yansıtmaktadır (Fineberg, 2014, s. 484). Ailesiyle geçen çocukluk döneminde yaşadığı sorunlu süreç, sanat yaşamı boyunca eserlerinin ana kaynağı olmuştur. Bir anıyı yada duyguyu örneklemeye değil, yaşadığı endişe, yalnızlık, savunmasızlık, kırılganlık, aldatılma, saldırganlık, cinsellik ve ölüm gibi hisleri yeniden yaratmayı amaçlamaktadır (Cumming, 2008, s. 452).

Artforum Dergisi'nde yayımladığı makalesinde '*Benim çocukluğum, büyüsünü asla kaybetmemiştir, gizemini asla kaybetmemiştir ve dramını asla kaybetmemiştir. Geçtiğimiz elli yıl boyunca tüm çalışmalarım, tüm konularım ilhamını çocukluğumda bulmuştur'* (Bourgeois, akt. Fineberg, 2014, s. 484) ifadesiyle sorunlu çocukluğunun kendisini eser üretiminde nasıl harekete geçirdiğini açıklamıştır. Sanat yoluyla içsel çalkantılarını, üzerine gitme, sorgulama ve anlama teknikleriyle çözümlemekte, bu süreç sonucunda eski duygularını yeniden yaratmaktadır. Kötü birer anı olarak bireysel bellekte iz bırakan eski duygular, zaman içinde psikolojik çözümlemelerle sanatçının kendini tanıyarak oluşturduğu eserlere dönüşmektedir. Sanatçının çalışmaları kronolojik olarak güçlenmiş, keskinleşmiş ve gelişmiştir. İlk dönem çalışmalarında, kırılgan bir yapı adeta korunmasız bir şekilde betimlenirken, geç dönem çalışmalarında bu hassaslığın aynı zamanda büyük bir gücü de içinde barındırabildiği yansıtılmaktadır (Veryeri Alaca, 2008, s. 2).

Bourgeois, çocukluk anılarının en rahatsız edici olanlarından birinin babası ile olan ilişkisi olduğunu vurgulamaktadır. Sanatçı, çok erken yaşlarda tanık olduğu, babasının aleni sadakatsizliğinin hatırası üzerine odaklanmıştır (Fineberg, 2014, s.484). Sanatçı henüz on yaşlarındayken babası, yatılı bir ingilizce öğretmenini işe almıştır ve onunla alenen bir ilişki yaşamaya başlamıştır. Annesinin bu durumdan haberdar olup, Sadie'nin evde yaşamasını tercih etmesi, böylece eşini gözünün önünden ayırmama isteği, Louise ve iki kardeşi için zaman içinde onarılmaz bir aile dramı halini almıştır (Veryeri Alaca, 2008, s. 5). On yaşlarında bir kız için fazla büyük olan aldatılma, kandırılma ve ihanet duygularını Bourgeois, '*Bana İngilizce öğretmesi için tutulmuştu. Benden hoşlanacağını sanmıştım, bana ihanet edeceğini değil. Lanet olsun sadece babamın değil, onun da ihanetine uğramıştım*', sözleriyle tanımlamaktadır (akt. Fineberg, 2014, s. 484).



Şekil 24. Louise Bourgeois, Babanın Yok Edilmesi, 1974, enstalasyon. Sıva, lateks, ağaç, kumaş. 237.8 x 363.3 x 248.7 cm. Robert Miller Gallery, New York.

1974'te gerçekleştirdiği 'Babanın Yok Edilmesi' adlı enstalasyonun alt başlığı olan 'Akşam Yemeği', masa başında yemek için toplanılan akşamlarda Louise Bourgeois'in, babası tarafından bir kız çocuğu olduğu için sürekli aşağılanmaya maruz kalmasının bir intikamı gibidir. Aynı zamanda sanatçının ingilizce öğretmeni Sadie ile babasının ilişkisine karşı hissettiği şiddetli öfkenin hala taze olduğuna işaret etmektedir. Sanatçı eserini şu şekilde tanımlamaktadır: '*Öncelikle eser bir masadan meydana gelir. Oturduğu yerden nutuk atan baba hegamonyasındaki korkunç ve ürkütücü masa... Peki ya ötekiler -anne ve çocuklar- ne yapabilirler? Sessizce dinlerler...*' (Bernadac akt. Veryeri Alaca, 2008, s. 9). Çalışma teatral bir uzamda kurulmuştur ve despot babasını akşam yemeği masasında öldürme ve yemeyle ilgili bir çocukluk fantezisinin hatırasına dayanmaktadır (Fineberg, 2014, s. 484).

Akşam yemeklerinde her zaman yüceltilen ve övünen babasından intikam aldığı bu eserinde Bourgeois, mağara veya rahim benzeri bir alana benzettiği, trajedinin yaşandığı bellek mekânı olan yemek masasını yaratmıştır. İşaret edilen şiddeti vurgulayan parçalanmış bedenler, öfkeyi, ölümü ve kanı sembolize eden yumuşak kırmızı bir ışıkla aydınlanmaktadır. Eser, izleyiciyi öldürmenin ardından gelen tanıklığa davet etmektedir (www.theartstory.org). Sanatçının babasına duyduğu öfke, annesini aldatması sebebiyle küçük yaşta öğrenmek

durumunda kaldığı, kadının toplumda geri planda görülmesi meselesine dikkat çekmesini sağlamıştır.

Sanatçının ailesi, Bourgeois'in annesi tarafından yönetilen, halıların alınıp, satılıp, tamir edildiği bir halı dokuma atölyesine sahiptir. Çalışan bir annesi olması sebebiyle sanatçının çocukluğu da bu atölyede geçmiştir. 16. ve 17. yüzyıllara ait goblenleri onararak geçimlerini sağladıkları için Bourgeois'nın çocukluğu bobinler, makaslar, iğneler ve eski resim dokumalı duvar örtüleri arasında geçmiştir. Kesmek, teğellemek, dikmek ve onarmak, sanatçı için o dönemin günlük eylemleri olmuştur (Veryeri Alaca, 2008, s. 4).



Şekil 25. Louise Bourgeois, Anne, 1999, enstalasyon, bronz, paslanmaz çelik ve mermer, 927x891x1024 cm. Tate Modern Museum, Londra.

Bourgeois'nin 1999 tarihli 'Anne' adlı yerleştirmesi, yaklaşık 9 metre uzunluğunda ince bacaklı, gövdesinin altında mermer yumurtalar saklayan kafes biçimli bir kesesi olan dev bir örümcektir. Örümcekleri ağ örme eylemleri sebebiyle halı dokuyan annesinin bir sembolü haline getiren sanatçı, 1990'larda pek çok örümcek heykeli yapmıştır. Bourgeois'nin annesi yirmi bir yaşındayken ölmüştür ve bu heykel annesini, bunun yanısıra annesinin genel anlamdaki güçlü duruşunu ve direncini temsil etmektedir (Hodge, 2016, s. 219). Çocukluk hatıralarını oluşturan dikiş malzemeleri ile aile içi ilişkilerin bilinçaltında bıraktığı etkileri

yaşamı boyunca eserlerine konu olarak seçen sanatçı, örümcekleri annesiyle bağdaştırmasını annesine bir övgü olarak nitelemektedir (Veryeri Alaca, 2008, s. 4). 'Anne' adlı heykel yerleştirmesini anlatan Bourgeois, '*Bu örümcek anneme bir övgüdür. O benim en iyi arkadaşımdı. Bir örümcek gibi annem de dokumacıydı. Örümcekler gibi annem de çok zekiydi. Örümcekler sivrisinek yiyen arkadaş canlısı yaratıklardır. Sivrisineklerin hastalık yaydığını dolayısıyla istenmediğini biliyoruz. Dolayısıyla örümcekler de tıpkı annem gibi yardımcı ve koruyucudur*' diyerek annesinin ailesi için gösterdiği fedakârlığı dile getirmektedir (Hodge, 2016, s. 219).

Yaşamının son dönemlerinde yaşlılığı sebebiyle 'Anne' gibi büyük boyutlu eserlerini asistanları yardımıyla üreten Bourgeois, sonrasında fiziksel olarak daha az zorlayıcı malzemelere yönelmeyi tercih etmiştir. Bu tercih onu annesinin halı dokuma atölyesindeki çocukluk anılarına geri götüren küçük kumaş figürlere yöneltmiştir (Fineberg, 2014, s. 485). Sanatçı için zorlayıcı duygularla boğuştuğu ilk gençlik yıllarının ağır anıları, tüm sanat yaşamı boyunca faydalandığı bir ilham kaynağı olmuştur.

4.2.1.2. Joseph Beuys (1921-1986)

Almanya'nın Krefeld şehrinde doğup büyüyen Joseph Beuys, kendi bellek efsanesine dönüştürdüğü ilginç bir yaşam öyküsüne sahiptir. Sanatçı olmaya karar vermeden önce yazmaya başladığı özyaşamında, çocukluğunun geçtiği bu şehirden '*acı ve alçının birbirine karıştığı*' bir yer diye söz etmektedir (Yılmaz, 2013, s. 342). Kavramsal temelli birçok alanda iş üreten çağdaş sanatçıya göre, herkes yaratıcı gizilgüce sahip bir sanatçıdır ve sanatçı olarak herkesin işlevi, süregelen kültürün temel koşullarını sorgulamaktır (Atakan, 2015, s. 34). Beuys'a göre düşünerek, sözcükler üretmek aracılığıyla konuşmak bile bir sanattır, bu sebeple her insan estetik kaygıya gereksinim duymadan sanat yapabilmektedir. Beuys'un yapıtlarını ve performanslarını oluşturduğu, 1960, 70 ve 80'lerin sonuna kadar süren bir kutuplaşma ve Soğuk Savaş dönemi hakimdir. Bu süreci farklı bağlamlarda sorgulayan sanatçı, iletişim ve bilgilenme süreçlerine ilişkin çocukluğundan gelen travmaları ve savaş döneminde belleğinde iz bırakan anıları merkezine alarak işler üretmiştir (Şahiner, 2013, s. 59).

Eserleriyle bağlantı kurabilmek için tüm Beuys fenomenine ve düşünce tarzına aşina olmak gerekmektedir -kendisi, görüntüsü, yaşam tarzı, çocukluğu, yetiştiği ortam ve inançları, yapıtları incelenirken bir bütün olarak ele alınmalıdır (Cumming, 2008, s. 453). Beş yaşında intihar girişiminde bulunmak gibi travmatik bir çocukluk geçiren Beuys, kırsalda büyüdüğü için hayvanları çok sık inceleme fırsatı bulmuş, kimya deneyleri yapmış, doğa olayları da ilgisini çektiğinden bu konuda araştırmalar yapmıştır (Yılmaz, 2013, s. 342). İnançlarına kökten bağlı

bir katolik ailede yetişmiş olduğu için, intihar travmasını aile desteğiyle atlatmıştır. On dört yaşında bir sirke katılarak numaralar öğrenip kendini geliştirmiştir. Bu numaralar ileriki sanat yaşamında yapacağı performans gösterileri için araçtır.

On dokuz yaşındayken Hitler'in Hava Kuvvetleri'ne katılmıştır. Savaşın neden olduğu travmalar, Beuys için, sanatsal kariyerinin tematik merkezinde bulunan içsel bir kriz yaratmıştır (Fineberg, 2014, s. 218). Koyu katolik bir ailede yetişen Beuys, bu dönemle ilgili *'herkes kiliseye gitti ve herkes Hitler Gençliği'ne katıldı'* şeklinde bir ifadede bulunarak orduya katılmanın kiliseye gitmek kadar kutsal olduğunu belirtmektedir (http://lebriz.com).

Beuys en öne çıkan ve sonrasında yapıtlarına ilham kaynağı olan bellek izini, 1943'te II. Dünya Savaşı sırasında savaş pilotu olarak görev yaptığı dönemde yaşamıştır. Kırım'daki bir kar fırtınası sırasında uçağının, Rus ve Alman cepheleri arasına düşmesi sonucu ölümden dönmüştür (Fineberg, 2014, s. 218). Geçici bir kafa travması yaşayan sanatçı, kendi yurttaşları öldü sanarak ondan vazgeçerken, Kırım Tatarları'nın onu hayata döndürdüğünü anlatmaktadır (Şahiner, 2013, s. 60). Tatarlar, Beuys'un vücut ısısını artırmak amacıyla onu hayvan yağı ve kat kat keçeye sararak donmasını engellemiş ve daha sonra kızaklarla oradan götürmüşlerdir. Bu anı, Beuys'un savaş sonrası kimlik arayışına girdiği ve sanata yöneldiği dönemde, yapıtlarının çıkış noktası olmuştur. Tamamen bireysel belleğine ait olan bu yapıtlarla birlikte Beuys, kendi ikonografisini oluşturmaktadır. Uçak kazası anısından kilit nesneleri seçerek - hayvansal yağ, keçe, kızak- oluşturduğu eserleri bellek bağlamında incelemek için, Beuys'un çocukluğundan, yetiştiği aileye; orduya yönelmesinden, sanat yaşamına kadar olan bütün hayat yolculuğu kronolojik olarak incelenmek durumundadır. Kendi yerli Alman kimliğini incelemekle yola çıkıp uluslararası üne kavuşan ilk savaş sonrası sanatçısı, Joseph Beuys'tur (Fineberg, 2014, s. 218). Bu nedenle müzelerde görülen yağ kütleleri, kürk, keçe, kızak, tek bir işin parçaları gibi; vahşi bir hayvanın kendi varlığını ve kendine ait bölgeyi belirlemek için bıraktığı işaretler gibidir (Cumming, 2008, s. 453). Beuys'un kullandığı her nesnenin, okul günlerinden beri ilgisini çeken Kuzey Avrupa mitolojisi ve folkloruna ilişkin belli belirsiz bir ailevi bağ duygusuyla birlikte, belleğinde neredeyse arkeolojik bir karakteri verdir (Fineberg, 2014, s. 219).

1945'e kadar savaş tutsağı olarak tutulan Beuys, birtakım duygularla baş başa kalarak, insan geleceğiyle ilgili meraklarını sorgulamaya başlamıştır (Yılmaz, 2013, s. 343). Savaş sonrası özgür kaldığı dönemde Almanya'ya dönerek, bir zamanlar çocukluk ideali olan tıp eğitimine başlamayı denemiştir. 1947'de tıp eğitiminden vazgeçerek Düsseldorf Sanat Akademisi'ne başvurmuştur.

Sanat tarihçisi Caroline Tisdall'a göre *'travma duygusu'* ancak 1949'da *'gerçek bir hastalık, her yaratıcı insanın içinden geçmesi gereken cehennemdeki bir mevsim haline gelir'* şeklinde ifade etmektedir. Beuys'un Tisdall'a açıkladığı gibi: '*Bunun olumlu tarafı yeni bir yaşamın başlangıcı olmasıydı. Tüm bunlar iyileştirici bir süreçti. Benim için bu, sanatçının, bir dönemin travmalarına işaret etmek ve iyileştirme sürecini başlatmak için oynayabileceği rolü fark ettiğim zamandı*' (Fineberg, 2014, s. 218).



Şekil 26. Joseph Beuys, Sürü, 1969, enstalasyon, Volkswagen minibüs, yağ, keçe, el feneri, kızak. Neue Gallery, Staatliche Museen, Kassell.

Kendisini sanatının ana malzemesi yapmasında başından geçenlerin etkisi yadsınamaz (Yılmaz, 2013, s. 344). Beuys'un yaptığı birçok siyasi performans ve eleştirel eylemlerin yanında, yerleştirmeleri de dikkat çekmektedir. 1969'da gerçekleştirdiği *Sürü* adlı yerleştirmesinde, bir Volkswagen minibüsün arkasından çıkan 20 adet kızak ve her kızağın

üzerinde keçe, yağ ve fener bulunmaktadır. Bu yerleştirme, hem işgali, hem de hayatta kalmak için kaçmayı ima eden bir aciliyet duygusu taşımaktadır (Fineberg, 2014, s. 223).

Beuys'un, 1943 yılında Kırım'daki uçak kazasının anıları bağlamında kullandığı bu nesneleri çoğalttığı görülmektedir. Nesneler, güncel yaşamlarındaki sıradanlıklarından öte, yaşamsal olanın izini barındırdıkları için kasıtlı olarak bir araya getirildiklerinde düşünsel bir önerme sunmaktadır (Şahiner, 2013, s. 139). Yapıtta, nesneler tek tek ele alındığında bir anlam ifade etmezken, sanatçının anıları bağlamında bir araya getirdiklerinde yaşam öyküsünden bir kesit gözlemlenmektedir. Her kızak, Beuys'un kaza sonrası bulunduğunda kullanılan nesneleri göstergesel olarak taşımaktadır. Keçe ısınmayı, yağ beslenmeyi ve fener de doğru yolu bulabilmeyi temsil etmektedir. 'Sürü' adlı bu yerleştirmenin nesnelerini sanatçı şu şekilde açıklamaktadır:

> Bu bir mahrumiyet nesnesidir. Sürü tarafından yapılan bir istila... Mahrumiyet durumunda; Volkswagen minibüsü kısıtlı yarar sağlar ve dolaysız, daha ilkel araçlar ayakta kalmayı sağlamak için gereklidir. Yer üzerinde hareketin en dolaysız biçimi, kızağın demir ayaklarının kaymasıdır. Her kızak kendine ait cankurtaran teçhizatını taşır. Cep feneri yön düşüncesini temsil eder, keçe korumayı, yağ ise gıdayı canlandırır (Beuys, akt. Şahiner, 2013, s. 139).

Beuys, nesneleri kendi bağlamlarından uzaklaştırmaksızın doğal özelliklerinden yararlanmış; yabancılaştırmak yerine tanıma amacı gütmüştür (Yılmaz, 2013, s.347). Anıları dolayısıyla nesnelere verdiği anlamlar sebebiyle Beuys için eser üretiminde süreç, ortaya çıkan sonuçtan daha önemlidir. Sanatçı, en çağrışım yüklü çalışmalarından biri olan *Sürü*'de kullandığı ve kendini ölümden döndüren bu nesneleri birçok yerleştirmesinde göstergesel olarak kullanmıştır (Şahiner, 2013, s. 141). Beuys, alışılmadık malzeme dağarcığına yüklediği bireysel bellek anlamlarıyla, geleneksel sanatın kısıtlayıcı alanlarını ve anlayışını gözler önüne serdiği gibi, yeni bir sanatçı kuşağının öngördüğü yeni sanat anlayışının bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıklarını ifade etmektedir (Antmen, 2017, s. 207). Onun düşüncesinde sanat, insanın kaderini incelemek ve değiştirmek için bir fırsattır. Bu yüzden, insan işin merkezidir. İnsan düşünce, duygu ve irade bahşedilmiş bir heykeldir. (Yılmaz, 2013, s. 344).

4.2.1.3. Jasper Johns (1930-...)

1930 yılında Gürcistan'da doğan Jasper Johns, bir dönem Güney Carolina Üniversitesi'nde okumuş ve daha sonra New York'a taşınarak, eğitimine Parsons School of Design'da devam etmiştir (Güngen, 2019, s. 690). Hem bir ressam hem de bir nesne üreticisi

olan Johns, 'kendi başına bir gerçekliği olan bir sanat anlayışı'nı ressamca bir aldatmaca olarak algılamış ve reddetmiştir (Hodge, 2016, s. 19). Daha çok, Amerikan bayrağından oluşturduğu bir resim dizisi ile bilinen sanatçı, o güne değin kutsal sayılan kimi göstergeler aracılığıyla, bunların altındaki sıradanlığı sorgulayarak, devam etmekte olan bu kültürelliği sona erdirmek istemektedir (Şahiner, 2013, s. 127). Fineberg'e (2014, s. 197) göre, Johns'un çalışmalarında görülmeyen şey -sanatçının altta yatan duyguları- sistematik yokluklarıyla daha kuvvetli hale getirilmiştir.

Johns ve ressam Robert Rauschenberg, ilk kez 1954 yılında New York'ta ikisi de Tiffany mağazasının vitrin düzenlemesini yaptıkları sırada tanışmışlardır (Hodge, 2016, s. 19). 1954 yılında da, Rauschenberg ile aynı atölyeyi paylaşmaya başlamışlardır. Bu aynı zamanda ikisi arasındaki romantik ilişkinin de başlangıcıdır; dönemin cinsel alışkanlıkları göz önünde bulundurulursa, Soyut Dışavurumculuk'un zorunlu erilliğinin oldukça dışında olan bu durum yalnızca bir hayli şifreli resimsel sözdizimi ile ifade edilebilmektedir (Hopkins, 2018, s. 54). 1959'da Rauschenberg'in Florida'ya taşınması, iki sanatçının ortak paylaşımlarını azaltmıştır ve bu süre zarfında birbirlerinden kopma durumuna gelmişlerdir.



Şekil 27. Jasper Johns, Boyanmış Bronz, 1960, enstalasyon, iki adet bronz döküm bira kutusu, 14x20.3x12.1 cm. Museum Ludwig, Köln.

Sanat yaşamının ilk dönem eserlerinde, duygularıyla ya da kişisel belleğiyle ilgili bir ipucu vermekten itinayla kaçınan Johns, 1960'ta yaptığı 'Boyanmış Bronz' adlı bira kutularının

kalıbını alarak oluşturduğu heykelinin kaidesine baş parmağının izini çıkarmıştır. Bu hareket, o sıralarda Johns'un çalışmalarına girmiş bulunan yeni bir duygusal yakınlık, dürtüsünü kişisel yaşamından almış olabilecek bir iç gözlem durumunu göstermektedir (Fineberg, 2014, s. 201). 'Boyanmış Bronz' adlı eserindeki bira kutularında Johns, kendini ve Rauschenberg'i tasvir etmiş olması mümkündür. Johns, sanat yaşamına ilham olan arkadaşı Rauschenberg'den, '*sanatçının ne olduğunu'* öğrendiğini ifade etmiştir (Hodge, 2016, s. 19). Biri açılmış ve hafif, diğeri kapalı ve ağır olan bira kutularından, daha küçük ve açık olanın üst kısmına Ballantine sembolünün birbiri içine geçen çemberlerini çizerek, Rauschenberg'e bir gönderme olarak 'Florida' yazmıştır (Fineberg, 2014, s. 201). Johns, Duchamp'tan sonra hazır yapıt kavramını ya da seri üretim nesnelerini sanata yeniden döndürerek, hem nesnelerin üzerinde durduğu kaidenin hem de nesillerdir saygı duyulan bronz döküm heykellerin simgelediği gibi biriciklik ve aynılık arasındaki ilişki hakkında ikilemler yaratmaktadır (Hopkins, 2018, s. 73).

Johns 1961 yılında, New York'tan ayrılarak South Carolina kıyısına yakın Edisto Adası'nda bir stüdyoya taşındı. Rauschenberg ile aralarının bozulmasında etkili olan bu taşınma, Johns'un eserlerine anılarını ve duygularını yansıtmasında büyük ölçüde etkili olmuştur. Johns'un 1961 tarihli eseri 'Duygularımın Anısına' (1961) isimli resminde 'Ölü Adam' sözcükleri görülmektedir. Eserin ismi ve 'ölü adam' tanımında, arkadaşı Frank O'Hara'nın bir şiirinden esinlenmişse de, açıkça Rauschenberg'le olan ilişkisinin sona ermesiyle ilgili yas duygularını ifade etmek için kullanmaktadır (Fineberg, 2014, s. 201).



Şekil 28. Jasper Johns, Duygularımın Anısına, 1961, tuval üzerine yağlıboya ve nesneler, 102.2x152.4x7.3 cm. Museum of Contemporary Art, Chicago.

'Duygularımın Anısına' adlı yapıtında sanatçı, doğrudan bir ifadeyle Rauschenberg ile olan eski ilişkisine gönderme yapmaktadır. Tuvalde görülen hazır nesnelerden askıdaki çatal ve bıçak ilk olarak Johns'un bu çalışmasında görülmektedir ve Richard Field'in işaret ettiği gibi beslenme ve duygularla ilgili temaları akla getirmektedir (Fineberg, 2014, s. 201). Johns'un eserlerinde, imgenin temsiline dair farklı bir yorumlama, eleştirel ironi, geleneksel sanatla hazır yapımların birlikteliği, buluntu nesne ve gündelik nesne kullanımları görülmektedir (Abul ve Uz, 2017, s. 73). 1978 yılında Johns şöyle açıklamaktadır: *'Başlardaki çalışmalarımda kişiliğimi, psikolojik durumumu, duygularımı saklamaya çalıştım... Ama sonuçta bu kaybedilmeye mahkûm bir savaş gibi göründü. Son kertede kişi basitçe tedbiri elden bırakmalı'* (Fineberg, 2014, s. 206). Sanatçının bu açıklaması, kişisel belleği ve duyguları aracılığıyla çalışmalarında yeni yöneldiği bir tarzı göstermektedir. Johns, seçtiği içeriklerle gözümüze basit gibi görünen ancak dikkatle incelediğimizde derinlerde, kolaylıkla algılanamayacak; izleyiciyi düşünmeye ve dikkatle bakmaya sevk eden eserler üretmiştir (Abul ve Uz, 2017, s. 76).



Şekil 29. Jasper Johns, Yaz, Mevsimler serisi, 1985, tuval üzerine balmumu, 191x127 cm. Leo Castelli Gallery, New York.

Önceki eserlerine kıyasla Johns, Mevsimler serisinde açıkça görülen otobiyografik bir tarza yönelmektedir. Mevsimler serisinden 'Yaz' isimli yapıtı, ortadan bölündüğü bariz bir ayrımla bir tarafta kendi gölgesini, diğer tarafa ise eski eserlerinden detayları ve anılarını içermektedir. Sağ tarafta görülen denizatı, bu çalışmayı yaptığı dönemde bulunduğu Karayipler'deki stüdyosuna bir göndermedir. Sağ taraf oldukça kalabalık ve dağınık şekilde bir anı kutusunu hatırlatmaktadır. Erken dönem eserlerinden detaylar bulunan bu kısım, 'Bayrak' (1958) serisinden detayları ve 'Periskop' (1963) adlı eserinden bir motif olan yarım çember ve kol imgelerini vurgulamaktadır. Aynı zamanda sağ kısım, koleksiyonunu yaptığı George Ohr çömlekleri, sahip olduğu bir Mona Lisa ütülü yama baskısını ve alt kısımda yüzer gibi görünen geometrik şekilleri de içermektedir (Fineberg, 2014, s. 207). Resmin sol tarafında görülen figür, sanatçının resimdeki varlığının, gölge biçiminde yansıtılmış asılsız bir formudur. Mevsimler serisi bu bakımdan Johns'un çalışmalarında bir dönüm noktası olarak iki perspektif oluşturmaktadır. Erken dönem eserlerinde kişisel anıları eserlerinde yansıtmaktan kaçınarak

kendini reddettiği tarzı bırakarak ve Mevsimler serisi ile birlikte yeni dönem eserlerinde benliğini kabul eden bir yorum benimsemiştir. Times'ın sanat editörü olan M.H. Miller, Johns'tan şöyle bahsetmektedir: '*İki Jasper Johns var. Biri, anıları bozuk bir musluktan resimlerine damlayan su gibi, geçmişini eserlerinden uzak tutamayan; diğeri ise, bir tür soğukkanlılık ve kayıtsızlıkla eser üreten. Her ikisi de işinde başarılı'* (www.nytimes.com).

Johns, Picasso'nun, yıldızlı bir akşamda bir el arabasında iple sabitlenmiş merdiven, zeytin dalı, bir tablo ve bir at taşıyan, 'Minatour Evini Taşıyor' (1936) adlı eserinden esinlenmiştir. Johns'un resimlerinde yeni bir duygusal açık sözlülüğün doğuşu anlamına gelebilecek merdiven, Bayrak serisinden resmi, ve Periskop yapıtındaki çemberin içindeki el izi, 'Yaz'ın sağ yarısında, Picasso'nun yıldızları altında birbirlerine bir ip aracılığıyla bağlanmışlardır (Fineberg, 2014, s. 207).

Johns'un eski dönem eserlerindeki tavrının Duchamp'tan esinlendiği ortadadır; aradaki fark ise Johns'un resim ve heykel yapmaya inanıyor olması ve bunu hiç bırakmamış olmasıdır (Yılmaz, 2013, s. 254). Johns 1968'da 'Mevsimler' serisini tamamlamak için üç eser daha yapmıştır. Bu eserler ya ortadan iki eşit parçaya bölünmüştür ya da ortaya modüler bir ilişkiyle bağlanacak şekilde oluşturulmuştur. Bu resimler kendi yaşamının dört mevsiminin içinde -bir ressam olarak yaşamının kalıntılarıyla çevrelenmiş biçimde- anılarıyla sarılmış gölgesini içermektedir (Fineberg, 2014, s. 207). Johns'un kariyeri, duygularından ve geçmişinden uzak kalmak amacıyla saplantılı şekilde ödünç nesneleri imgelediği eserler üzerine kurulmuştur. Bu kaçışa rağmen bir noktada Johns eserlerinde, duygularına ve geçmişine, anılarına dair detaylara yer vererek şekillendirmek üzere yeni bir yol seçmiştir.

4.2.1.4. Ilya Kabakov (1933- ..)

1933 yılında Rus Sovyetler Birliği, Dniepropetrovsk'ta doğan Ilya Kabakov, savaş ortamında geçen bir çocukluk dönemi yaşamış ve savaş boyunca sürekli göç etmek durumunda kalmıştır. Savaştan sonra Moskova'daki sanat okuluna kabul edilmesiyle, 1970'ler ve 80'lerde Moskova'daki Kavramcılar camiası içinde 'apartman sanatçılığı' yapmıştır ve 1987'de Avrupa'da ve ABD'de projeler geliştirmeye başlamıştır (Boym, 2009, s. 442).

Rus sanatçı Kabakov, yaşamının büyük bir bölümü Sovyetler Birliği'nde geçen bir sanatçı olarak, bu deneyimi yaşamış olmanın yansımalarını gözler önüne seren enstalasyonlarıyla tanınmıştır (Antmen, 2017, s. 298). Kabakov'un çalışmaları resimden doğar ve yaşanmış deneyimin, anıların sezgisine ve yaratıcı hayal gücünün onu aşan seyrine yoğunlaşır. Sanatçı '*Yeni fikirleri veren sanatsal gelenek değil, gündelik yaşamdır'*, diye açıklamaktadır (Cary, akt. Fineberg, 2014, s. 453). 'Tuvalet adlı enstalasyonuyla sanatçı,

sosyalist sistemdeki yaşantıyı bugüne taşıyarak, hatıralarından oluşan bir müze yaratmaktadır. Ilya Kabakov ve eşi Emilia Kabakov, Sovyet kültürünün özelliklerini yansıtan yerleştirmelerinde, toplumsal deneyimlerinin referansıyla bireysel bir görsel anlatı yolu seçmektedirler (Ünay Selçuk, 2018, s. 1052). Geçmişe dönme, yansıtma gibi bazı kavramları sorgulayan enstalasyonları, ortak yaşam alanlarından ve gündelik hayattan aldıkları nesneleri simgeleştirerek sanatsal bağlamda alımlayıcının kişisel ve toplumsal belleğine dokunmayı hedeflemektedir. Ilya Kabakov bu bağlamda kendi belleğinden yola çıkarak Sovyetler Birliği'ndeki deneyimlerini ortak yaşam alanlarındaki toplumsal ve kültürel bellekle kurgular. Sovyetler Birliği'nde Kabakov'un eserleri, bulunmuş Sovyet eşyalarından oluşan parça parça koleksiyonlar ve albümler şeklindeyken, sürgünde Kabakov bütünsel enstalasyon türünü benimsedi (Boym, 2009, s. 443).



Şekil 30. Ilya Kabakov, Tuvalet, 1992, enstalasyon, Documenta IX, Kassel.

1992 yılında IX. Kassel Documenta sergisinde yer alan 'Tuvalet' düzenlemesi, erkek genel tuvaletinin yaşanan eve dönüştürülmesi temasını işlemektedir. İnsanların çaresizlikleri ile savaşımını ele alan Kabakov, üç boyutlu mekâna zamanı ve belleği katmaktadır (Demirkol, 2008, s. 199). Tuvalet enstalasyonundaki yer, kendi halinde bir ailenin yaşadığı iki odalı sıradan bir Sovyet dairesi görünümündedir. Rus yazar ve medya sanatçısı Prof. Dr. Svetlana Boym (2009, s. 449) bu daireden, '*Günlük hayat kara delikle yan yana, kesintisiz devam ediyordu*', şeklinde söz etmektedir. Enstalasyonda *kara delik* diye bahsedilen, gerçek tuvaletin kendisidir. Kapısı olmayan, bir kara delik görünümündeki tuvalet, yemek masasının hemen yanındadır. Odada, koltuk, dolap va hatta duvarlarda bir röprodüksiyon resim bile görülmektedir. '*Bu post-*

ütopik dünyada insanlığın, dünyanın ve kendi ruhumuzun durumunu tanımlamak bizim görevimizdir', der Kabakov 1987'de bir muhabire ve kendi açısından bu 'durumu' seslerin içsel bir diyaloğu içinde tanımlar (Fineberg, 2014, s. 455). Tuvalet enstalasyonunda Kabakov, insanlığın durumunu tanımladığı, mevcudiyeti ve anı yakaladığı bir mekân yaratmıştır. Odadaki yaşanmışlık, dağınık masadan, yıkanmamış bulaşıklardan ve sandalyeye atılmış kıyafetlerden sezilmektedir. Batı sanatında bu enstalasyon Duchamp'ın 'Çeşme' isimli hazır-yapımını akla getirmektedir. Kabakov'un tuvaletiyle kıyaslandığında, Duchamp'ın pisuvarı gerçekten de bir çeşmeye benzemektedir; açıkça Batılı ve bireycidir (Boym, 2009, s. 452).

1970'lerden itibaren Kabakov, bazı karakterler uydurmaya başlamıştır ve bu karakterlerin yaşamlarını albümler şeklinde anlatmıştır. Bu albümlerin ilki çocukken altı ay boyunca karanlıkta inzivaya çekilen böylece dışarıda olup bitenleri sadece duvardan gelen sesler aracılığıyla hayal edebilen bir karakterle 'Dolapta oturan Primakov'un hikayesi ile ilgilidir (Fineberg, 2014, s. 455). Kabakov, 1988'de New York Ronald Feldman Galerisi'nde '10 Karakter' adını taşıyan batıdaki en büyük enstalasyonunu sergiledi. Sergi ortamı, bırakılan eski eşyaların olduğu, temizlenmesi gereken boş bir Sovyet komün apartman dairesine benzer şekilde yerleştirilmiştir. Galeri, on kiracı için on odaya bölünmüş, hepsinin dairesi karakterleri doğrultusunda canlandırılmıştır. Terk edilmiş mekân ve sanatçının yokluğu konusu, Kabakov'un sanatında önemli bir yere sahiptir (Groys, 2017, s. 88). Kiracıların hepsi birbirinden farklı karakterler geliştirmiştir. Tıpkı 'Dolapta Oturan Primakov' gibi Kabakov da kendi kendisini 'öteki'den uzaklaştırarak ve hayal gücünün 'duvarın ötesinden duyulan şeyi' idrak edebileceği tamamen özgür bir zihinsel alan yaratarak gündelik yaşama ve kişiliği şekillendiren deneyimin gerçek anılarına aracılık etmektedir (Fineberg, 2014, s. 455).



Şekil 31. Ilya Kabakov, Hiçbir Şeyi Atamayan Adam, 1988, enstalasyon, Ronald Feldman Gallery, New York.

'10 Karakter' isimli sergideki yerleştirmelerden biri olan 'Apartman Dairesinden Uzaya Uçan Adam' isimli eser, dairesinde bu amaç için bir araç üreten ve ardında yıkık dökük bir tavan, duvarlarında Sovyet posterleri ve boş yatağını bırakan bir adama aittir. Odalardan bir diğeri, büyük boş bir tuvalin önünde sandalyesine oturup resmini yapması gereken bir ressamın yokluğuna aittir. Yine bir sanatçıya ait olan başka bir odada, gruplara ayrılıp sınıflandırılmış çöpler bulunur. Böylelikle Kabakov'un çalışmalarında, modernist sanatta uygulanmış olan ve Rus süprematizminde zirveye çıkan kendini indirgeme stratejisi, mantıksal olarak uç noktasına götürülmüş olur (Groys, 2017, s. 88). Bu karakterlerin her biri, kendini tüketen takıntılarına gömülmüş halde yaşamaktadır. 'Hiçbir Şeyi Atamayan Adam', her nesneyle bağlantılı olduğunu düşündüğü anılarını kaybetmekten korktuğu için her şeyi biriktirmeye başlamıştır.

Ilya Kabakov'a göre bu sergiyi ziyaret eden izleyiciler, eser metinlerini okuyarak karakterlerin dünyasını tanırlar. İzleyici, sergiyi gezerken karakterlerin dünyasının umutsuzluğuna maruz kaldığı için sergi mekanını terk etme hissine kapılmaktadır. Eser metnini inceledikten sonra izleyici, aslında orada yaşayan karakterlerin de iç karartıcı ve umutsuz dünyalarını ve geçmiş anılarını terk etme hayalleri olduğunu görmektedir. Kabakov'un enstalasyonlarını inceleyen bazı eleştirmenler onun sanatının, bir arada yaşamak zorunda kalan farklı ailelerden oluşmuş Sovyet komün apartmanlarının trajik gerçekliğini göstermek istediğini

düşünmektedir. Fakat bu enstalasyonlar için yaratılan mekanlar her zaman terk edilmiş halde yansıtılmaktadır (Groys, 2017, s. 87)

Kabakov, bir dönem ait olduğu sosyalist Doğu Avrupa kültürünü, toplumsal belleği canlı tutmak adına kapitalist dünyada yeniden gerçekleştirmektedir. Sanatçının enstalasyonu hem bir ikame müzedir hem de ikame evdir; bir unutma müzesi olduğu kadar aynı zamanda bir hafıza müzesidir (Boym, 2009, s. 453). Yaratılan mekanların ansızın ya da uzun zamandır terk edilmiş izlenimi veriyor olması gerçek hayat ve sanat arasında bir bağlam oluşturur. Kabakov'un çalışmaları resimden doğmakta ve yaşanmış deneyimin sezgisine ve yaratıcı hayalgücünün onu aşan seyrine yoğunlaşmaktadır (Fineberg, 2014, s. 453). Kabakov, enstalasyonlarında metaforlar oluşturmaktadır. Komün apartmanı bir 'yaşam müzesi' eleştirisi sunan bir müze metaforudur. Her müze, sanatçıların bir araya getirildiği ve ölümden sonraki hayatlarında bir arada yaşamaya mahkum edildiği ölüm sonrası bir komün apartmanıdır. Ama geleneksel müze bir arada var olmaları için yapay bir bağlam yaratır (Groys, 2017, s. 87). Kabakov, başkalarının kendisi için bir 'yaşam müzesi' oluşturmasını beklemeden, kendi müze metaforunu yaratmıştır. Diğer yandan burası Kabakov'un kişisel müzesi değil, kayıp öteki benliğinin müzesidir (Boym, 2009, s. 442). Kabakov, sanatsal pratiklerinin gerçek hayattaki bağlamının hatırasını muhafaza etmeye çalışmaktadır. Bu bağlamı görünür ve hatırlanabilir kılan da sanatın sıfır noktası ve sanatçının yokluğudur (Groys, 2017, s. 87).

Kabakov'un enstalasyonlarındaki öykülerin hepsinin, hatta her görsel parçanın deneyime dayalı belli bir gerçekliği vardır ve enstalasyonun uzamı objelerin, görüntülerin ve metinlerin bitimsiz ve yapılandırılmamış bir koleksiyonu gibi görünen şey için dayanak sağlamaktadır (Fineberg, 2014, s. 456). Kabakov enstalasyonlarını perde arkasında sergilenen bir tiyatro oyununa benzetmektedir. Enstalasyonlar sanatçının habersiz yakaladığı yaşamı ve dünyayı, bedeli ne olursa olsun, sanatla yeniden büyülü hale getirilmesini konu almaktadır (Boym, 2009, s. 447). Bu oluşturulan yerleştirmelerden yakalanılan her detayı alımlayıcı kendine göre düzenlemekte, anlamlar atfetmekte ve bu süreci kendi bellek deposuyla bağdaştırmaktadır (Fineberg, 2014, s. 456). Enstalasyonlarını anlamlı yapan ise Kabakov'un kendi belleğini paylaşarak, alımlayıcının belleğine ulaşmayı ve karşılıklı bir akım oluşturmayı hedeflemesidir.

4.2.1.5. Christian Boltanski (1944- ...)

1944 yılında Yahudi bir ailenin çocuğu olarak Paris'te dünyaya gelen Christian Boltanski, II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında yaşanan Yahudi düşmanlığı sebebiyle sıkıntılı bir çocukluk geçirmiştir. Bu travmatik çocukluk anıları, geçmişle olan bağı güçlendirerek, bir köprü görevi üstlenen sanat aracılığıyla dışavurulmuştur. Bireysel anlatıların ön plana çıktığı

eserlerinde, çocukluk belgeleriyle dolu bavullar, yeni doğan çocuk fotoğrafları, öldürülen ya da savaşta ölen insanların fotoğrafları, toplanmış giysiler, telefon rehberleri; kişisel belleğinde yer edinmiş konuları toplumsal konularla ilişkilendirmesinde önemli nesnelerdir (Ünay Selçuk, 2018, s. 1053).

Boltanski, gündelik yaşamdan alınan nostaljik biçimde eskimiş objeleri ve eski anonim fotoğrafları kurgusal kimlik ve bellek temaları bağlamında yeniden şekillendirmiştir (Fineberg, 2014, s. 450). Yunan şair Simonides, belleği, geçmişle kurulan bilinçli ilişki olarak açıklamaktadır (Ünay Selçuk 2018, s. 1053). Geçmişle bu bilinçli ilişkiyi kuran sanatçılardan biri olan Boltanski, yaşadığı ya da yaşamadığı birçok çocukluk anısıyla ilgili yerleştirmeler gerçekleştirmiştir. Kendi geçmişini dahi bu konuda gözlemleyen sanaçtı, '*Çocukluğumla ilgili o kadar çok uydurulmuş anı anlattım ki, artık hiçbir gerçek anım yok'* demiştir (Fineberg, 2014, s. 450). Boltanski, sanatın biçimsel yönünden çok gündelik yaşamla ilişkisini irdeleyerek onu yinelemeyi ve toplumla daha yakınlaştırmayı amaçlayan çağdaş akımlar doğrultusunda çalışmaktadır (Erzen, 1997, s. 269). Fotoğraflar, eski giysiler ve kişisel eşyalar gibi nesneleri, kayıp çocukluk, ölüm, anonimlik ve soykırım gibi ana temalara değinmek üzere biriktirir (Cumming, 2008, s. 466). Düşük kaliteli fotoğraf arşivlerinden yararlanarak -eski enstantane fotoğraflar: kumsaldaki aileler, bebekler, yemek masası etrafında toplanmış insanlar, üniformalı bir asker- derinlemesine bir biyografiyi andıran düzyazı bir kayıt oluşturmaktadır (Fineberg, 2014, s. 450).

Boltanski, bellek, tarih ve sosyoloji gibi konularla ilgilenirken, bu konulara ilişkin kimlik, ölüm, yaşam gibi temalara değinmektedir (Ünay Selçuk, 2018, s. 1053). Tüm masum kurbanlar için görsel bir ağıt yaratmayı amaçlayan (Cumming, 2008, s. 466). Boltanski, çocukluğunda büyük etkisi altında kaldığı *savaş* teması üzerine sosyolojik, tarihsel, toplumsal ve kültürel bellek bağlamında farklı yaklaşımlar sunmaktadır. Boltanski sanatı malzemeye bağlılıktan kurtarmaya çalışan bir sanatçıdır, dolayısıyla çok çeşitli malzeme ve teknikler denemiştir (Erzen, 1997, s. 269). Sanatçının çocukluk belleğinde iz bırakmış olan kaotik durum, yapıtlarındaki en temel kaynağı oluşturmaktadır.

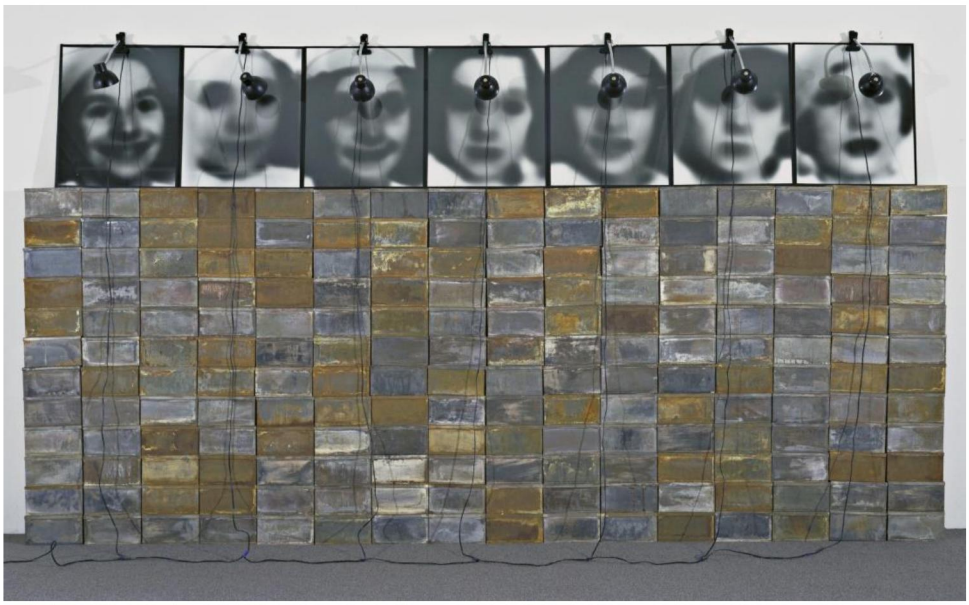
Savaşta ölen binlerce insanın kimliksizliğini vurgulayan Boltanski'nin eselerinde, mekânsal bellek olarak kilise atmosferindeki mumları anımsatan sarı ışıklarla törensel bir ağıt imgesi görülmektedir. Eski fotoğrafların bir çoğu, korkunç bir anonimlik içinde kaybolup gitmiş savaş öncesinin Musevi çocuklarına ait gibidir. Sanatçının bu kaotik atmosferdeki yerleştirmelerine verilen tepki, Nazi dönemine ilişkin bilgi birikimlerine göre şekillenmektedir (Fineberg, 2014, s. 450).



Şekil 32. Christian Boltanski, Ölü İsviçreliler Rezervi (Küçük), 1990, enstalasyon, fotoğraflar, kumaşlar, teneke kutular, ve lambalar, 294.6x94x34.3 cm. Marian Goodman Gallery, New York.

Boltanski'nin enstalasyonlarından biri olan 'Ölü İsviçreliler Rezervi' (1990), İsviçre'te yerel gazetede yayınlanan ölüm ilanlarından oluşmaktadır. Ölüm ilanlarını birkaç yıl boyunca biriktiren Boltanski, içlerinden seçtiği portreleri hiçbir hatıra metni, isim ya da bilgi olmaksızın eski kutular ve sarı lambalar ile sergilemektedir. Portrelerin kimliksizliği, belleğimizde hem hatırlama hem de unutma edimine vurgu yapmaktadır (Ünay Selçuk, 2018, s. 1054). Eski teneke bisküvi kutuları, göç etmek durumunda kalan insanların kişisel eşyalarını sakladıkları birer bellek deposu niteliğindedir. Fotoğrafların, bu kutuların üzerine yapıştırılmış olması ve sorgu

lambası gibi portrelere yöneltilmiş sarı ışık, Holocaust'a ait düşünceleri tetiklemektedir (Fineberg, 2014, s. 450). Fotoğrafların, bir zamanlar yaşamış olan insanların temsili yerine geçmesi ve yüzlere yöneltilen sarı ışık, ölen kişinin ardından onun anısına yakılan bir muma da işaret edebilmektedir. Bu anlamda, çalışmada kullanılan her nesne ve formun anlam dağarcığında birbiriyle etkileşen çağrışımlar yarattığı görülmektedir (Ünal, 2018, s. 256). Lambaların adanmış mumların temsili olduğu düşünüldüğünde, ortamın loş ve dramatik atmosferi, çocukluk anılarının belirsiz fakat duygusal canlılığına yaptığı çağrışım sebebiyle duygusal bir etkileşim söz konusudur. Özellikle eski fotoğraflar ya da objeler anımsandığından dolayı değildir -bunlar; asla bizim bireysel geçmişimizin bir parçası değildir- fakat bunlar en eski anılarda her birey için kişisel olan bir şeyi uyandırmakta ve geçmişte kalan çocukluğu anımsamanın deneyimini akla getirmektedir (Fineberg, 2014, s. 450).



Şekil 33. Christian Boltanski, The Storehouse, 1988, enstalasyon, siyah-beyaz fotoğraflar, metal kutular, lambalar. Museum of Modern Art, New York.

Bu yerleştirmede, kimliği belirsiz yedi genç kızın büyütülmüş siyah beyaz bulanık fotoğrafları, kumaş parçaları ile kaplanmış bir bilgi içermeyen etiketsiz teneke kutuların üzerinde görülmektedir. Siyah beyaz belirsiz fotoğraflar başka bir dönemi, nostaljiyi çağrıştırmakla birlikte bu bulanıklık zamanla solmaya yüz tutan anılara vurguyla görsel bir bellek oluşturmaktadır. Sarı lambalar, yedi kızın anısına adanmış mumlar gibi her birinin yüzünü aydınlatmaktadır. Kayıpları ve hatırlamayı gösteren imgelerin düzenlenmesi, bir anıt etkisi vermektedir. Eski fotoğraflar, bireysellik ve benzerlik arasındaki gerilim Holocaust trajedisine bir gönderme gibi algılanmaktadır. Ancak fotoğraflardaki kızlar soykırım kurbanı değildir; dergi ve gazetelerden alınmış, bulanık, kimliği belirsiz fotoğraflardır. Teneke kutular

gerçekten eski değildir ve kumaş parçaları bir kurbanın kıyafeti ya da anısı olan kıyafetlerden değildir, sıradan kumaşlardır. Boltanski, geleneksel olarak değer biçilen araçlar, fotoğraflar kalıntılar aracılığıyla, özel olarak belirtilmemiş bir yas atmosferi yaratmaktadır (www.moma.org). İnsanlığın toplumsal belleğinin izlerinin içine gömülü olduğu yegâne nesne, böylelikle yorumlayan, estetik ve dünyevi varoluşunu yansıtan bir işlev kazanmaktadır (Fleckner, 2016, s. 203). Boltanski kendi sanat tavrını şu şekilde ifade etmektedir:

> '*Ben çalışmaya Minimalizm döneminde başladım ve dağarcığım çoğunlukla ona yakındır. Bir bisküvi kutusu minimal bir objedir ama eğer çelik küpler yerine bu tür kutuları kullanıyorsam, bunun nedeni kutunun aynı zamanda bütün Batılılara tanıdık bir şeyler anımsatan duygusal bir obje olmasıdır. Ölünün küllerinin saklandığı bir kabın ve daha genel olarak saklamanın temel koruyucu düşüncesini (bu çocukların içinde küçük hazinelerini sakladığı kutudur) uyandırır. Yapıtımla yüzyüze gelen izleyicilerin keşfetmesini değil, tanımasını ve sahiplenmesini isterim'* (Boltanski, akt.Fineberg, 2014, s. 451).

Açıklamasından da anlaşılacağı gibi Boltanski, saklamanın ve kaydetmenin koruyucu düşüncesini vurgulamakla birlikte, nesnelerin bireysel belleğimizdeki duygusallıkla etkileşimini de önemsemektedir. Çocukluğunda derin bir iz bırakan bu acı anıları eserlerine yansıtan Boltanski, bireysel belleğini toplumsal bellekle ilişkilendirmektedir. Sanat ve kültür tarihçisi Aby Warburg, '*İnsanlığın ızdırap hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor*' diyerek, toplumsal bellekteki korkunun üstesinden gelinmesinin ürünü ve taşıyıcısı olarak gördüğü sanat yapıtını özetlemektedir (Fleckner, 2016, s. 203).

4.2.1.6. Doris Salcedo (1958-...)

Geçmişi şimdiye taşıyan Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo, ülkesindeki uzun süreli iç savaş boyunca 'kaybolan' insanlara ait mobilyaları kullanarak enstalasyonlar oluşturmaktadır (Stallabrass, 2016, s. 35). Travma, şiddet ve yas gibi konulara değinen sanatçı, belleğinde yer edinmiş olayları simgeleştirdiği nesnelerle kurgulamaktadır (Ünay Selçuk, 2018, s. 1052). Kolombiya'nın şiddet dolu tarihinden hesap sormakta olan Salcedo, savaşla geçen yıllarda kendi ailesi gibi ortadan kaybolan birçok insanın anısına sahip çıkmaktadır (İpek, 2018, s. 251). Yaşadığı ülkenin toplumsal belleğine maruz kalan sanatçı, ahşap mobilyalar, giysiler ve beton gibi sıradan malzemeler kullanmaktadır. Salcedo'nun çalışmaları bireysel ve kolektif yas duygusu için alan yaratırken, acıya, travmalara ve kayıplara somut nesneler üzerinden şekil vermektedir (www.tate.org). Bireysel belleğine ait olan bu temalar, sanatçının aile üyelerinin de birçok kişi ile birlikte kaybolduğu Kolombiya'nın siyasi olarak sorunlu dönemlerine işaret

etmektedir. Sanat tarihçisi Julian Stallabrass (2016, s. 36), '*Salcedo'nun titiz ve son derece zahmetli işleri, hafızaya hürmet gösterme amacı taşır'* şeklinde ifade ederek, sanatçının bellek izlerini vurgulamıştır.

Sanatçının eserleri, sevilen birinin ölümü dolayısıyla yas tutulmasıyla birlikte, kaybolmalarının yarattığı dayanılmaz bir boşluk duygusu ile ilgilidir. Salcedo'nun işleri, kayıplarla yaratılmak istenen etkiye, yani hafızanın dondurulmasına ve bastırılmasına karşı çıkmaktadır; çünkü yas tutanlar politik olaylar sebebiyle sevdiklerinin ölüsünden, ziyaret edecekleri bir mezardan, hatta kesin olarak öldüğü bilgisinden bile yoksundur (Stallabrass, 2016, s. 37). Yıllarca ülkesini dolaşan sanatçı, Kolombiya iç savaşının şiddet kurbanları (kayıp yakınları, ölen kişilerin akrabaları) ile yüz yüze görüşmeler yapmıştır. Bir nevi tanıkların tanıklığını yapan Salcedo, bu dönemden sonra kurbanların hikâyelerini eserlerine aktarma yoluna girmiştir (Poyraz, 2010, s. 50). Neredeyse evrensel ve hemen anlaşılabilecek açıklıkta çağrışımları olan malzemeleri kullanarak daha yaygın düzeyde kabul görebilecek alegoriler yaratmak adına doğduğu yere doğrudan gönderme yapmamayı tercih etmektedir (Wilson, 2015, s. 322).

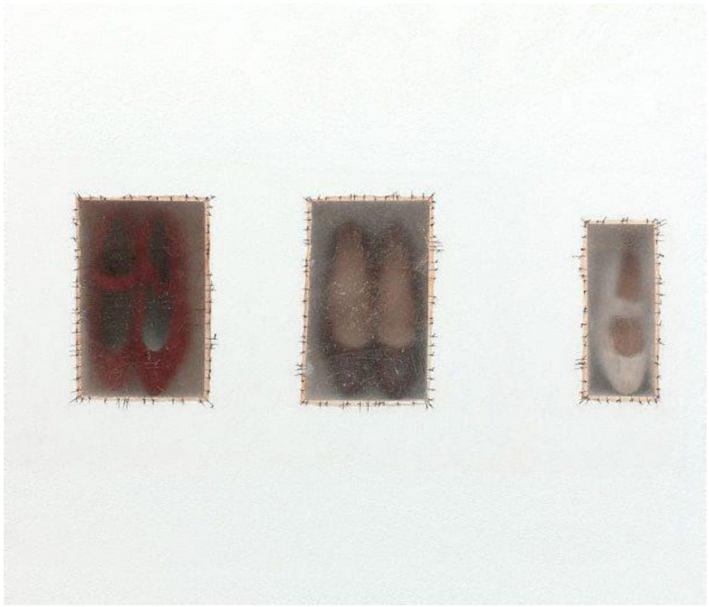


Şekil 34. Doris Salcedo, Unland, 1998, Enstalasyon. Ahşap masa, beton. Tate Britain, Londra.

Yirminci yüzyılın sanatsal hareketlerinden kaynaklanan bir geleneği takip eden Salcedo, yaşama hakkı elinden alınmış insanlar için anıt niteliğinde çalışmalar üretmektedir. Sanatçı için sanat yapıtı ve onunla görselleşen ifade 'belleğin hazine kutusunda' kilitli durmaz; sanatçı

yarattığı ya da bulduğu nesnelerin içinde depolanan bireysel ve kolektif bellek gücünü serbest bırakmak ister (Fleckner, 2016, s. 207). Bu birikmiş bellek hazinesini serbest bırakmayı amaçlayan sanatçı, üç parçadan oluşan 'Unland' serisini oluşturmuştur. Salcedo'nun, Paul Celan'ın şiirlerinde kelimelerle oynamasından esinlenerek kullandığı 'Unland' kelimesi, Türkçe'de 'yer-olmayan' ya da yokluğu ifade eden 'vatan-olmayan' anlamındadır (Poyraz, 2010, s. 50).

Seriyi oluşturan masalar, gündelik hayatta sıkça kullanılan nesnelerdir. Masaları bellek metaforu haline getiren anlam ise, Salcedo'nun iki masanın birleşiminden tek bir masa yaratmasında saklıdır. Her masanın iki bacağı çıkarılıp, birbirine tutturularak montelenmiş tek masa olması dikkat çekicidir. Yakından incelendiğinde incelendiğinde tek farkın bu olmadığı görülmektedir. Bazı masalarda, yüzeylere tutturulmuş insan saçları, bazılarında ise kumaş parçaları vardır. Bu masalar, kaotik toplumda fiziksel ya da psikolojik olarak yara almış, bu sebeple de birbirine sarılmış insanları temsil etmektedir. Her bir masa, bir bireyi temsil ettiğinden, hepsinin hikâyesine göre farklı nesneler kullanılmıştır. Kolombiya iç savaşı sırasında kendi ailesini de kaybeden Salcedo, bu sebeple ailelerini kaybeden insanlara karşı duyduğu sorumluluk neticesinde bireysel belleğini sosyobiyografik bellek üzerinden eserlerine yansıtmıştır. Bu amaçla hareket eden sanatçı, iç savaş sırasında ebeveynlerinin öldürülmesine tanık olan çocuklarla görüşmüş, kendi acı kaybı ile yetimlerin travmalarını eserlerinde kurgulamıştır (www.tate.org).



Şekil 35. Doris Salcedo, Atrabilious, 1992-93, enstalasyon, kadın ayakkabıları, kumaş. Museum of Modern Art, New York.

Aynı amaçla, ülkeyi gezerek iç savaşta kaybolan kadınların ayakkabılarını toplayan Salcedo, onları müzede nişler içine yerleştirerek bir tanıklık vesilesi sağlamaktadır. Salcedo'nun sosyobiyografik belleğin verilerini kullandığı çalışmasında eşyalar, bir evin acısı ve mateminin imgelenmesini sağlamaktadır (Bayraktar, 2017, s. 76). Salcedo'nun diğer eserleri de Fransız sanatçı Christian Boltanski'nin yapıtlarını çağrıştıran bireysel tarih, bellek ve kişilerin geçmişlerine gönderme yapan çeşitli giyim eşyalarından oluşmaktadır (Wilson, 2015, s. 322). Bireysel belleğinden yola çıkan sanatçı, toplumun sosyobiyografik belleğini nesneler aracılığıyla eserlerine işlemektedir.

4.2.1.7. Rachel Whiteread (1963-...)

1963 doğumlu İngiliz sanatçı Rachel Whiteread, beton ile doldurduğu gündelik nesne ve mekânları yaşanmışlıklarıyla hapseden bir heykel sanatçısıdır. *Genç Britanyalı Sanatçılar* (Young British Artist) grubunun da üyesi olan Whiteread, anıtsal yapıdaki büyük ölçekli işleriyle bilinmektedir. Annesi de bir sanatçı olan Whiteread, kız kardeşleriyle birlikte sanat atmosferi içinde yetişmiştir. Bu sebeple sanat pratiğine erken yaşta başlaması dolayısıyla annesine; arkeoloji, mimari, mekansâllık ve bellek kavramlarına ilgi duyması nedeniyle de coğrafya öğretmeni olan babasına minnet duyduğunu ifade etmiştir (www.theartstory.org).

Whiteread'ın, insanlarla ilgili güçlü çağrışımlarla donatılmış nesnelerin içini dolduran 'negatif mekan' kalıplarının öncüsü Bruce Nauman'ın 'Sandalyemin Altında Kalan Alanın Kalıbı' (1966-8) isimli heykelidir (Hopkins, 2018, s. 134). Öncüsü her ne kadar Nauman olsa da, Whiteread'ın yapıtlarında bu şekilde bir ifade dili seçmesinin sebebi çocukluk anılarına da dayanmaktadır. Annesinin sanatsal kariyerini hep desteklemiş olan babası, evin bir bölümünü sanat atölyesine dönüştürmüştür ve Whiteread beton zemin ile ilgili babasına yardımcı olduğunu hatırlamaktadır (www.theartstory.org). Sanatçı bir anne ile büyümesi dolayısıyla sanata yönelmesi olağandır. Fakat babasından ilham alarak yöneldiği mekân, uzamsallık ve bellek konuları, Whiteread'ın sanatındaki duygu yüklü çağrışımları vermesini sağlamaktadır. İçleri betonla doldurulmuş nesneler üreten Whiteread, onların soğuk, donuk ve kıpırtısız taş hallerindeki ironiyi yakalamaya çalışmaktadır.

Whiteread'ın büyük çaplı ve en ünlü eserlerinden biri olan 'Ev' (1993), Doğu Londra'da Viktoryen tarzı bir evin tamamını betonla doldurmasından oluşmaktadır. Yerel konseyin kararı ile dört ay sonra yıkılan bu yapıt, varlık ile yokluk arasındaki diyalektik keskinliği sayesinde duygusal çağrışımlarla doludur (Hopkins, 2018, s. 134). Kamusal bir mekânda kurulan heykel, kendi başına bir güzelliğe sahip olmakla birlikte, harekete geçirdiği kamusal tartışmayla, obje ve bağlam arasındaki diyalektikten çok, işlemin bir parçası olarak objenin kendisini

vurgulamaktadır (Fineberg, 2014, s. 477). Dönemin binaları bir demirbaş olarak tasarlanmamış olsa da Whiteread'ın eski meskene atfettiği bu manevi anıtın insanın bireysel ve toplumsal belleğinin silinmesine dair somut bir duruşu görülmektedir (Hopkins, 2018, s. 134). Whiteread için, kendi kişisel belleğine ait bir üretim olmamakla birlikte 'Ev', dönemin tarihsel yapılarının değerini sorgulatan kışkırtıcı bir toplumsal bellek ürünüdür. 'Ev'in detaylarında bir insanlık durumunun kaydı vardır, bu alanda sürdürülmüş hayatların izi, silinmiş parşömenler gibi dökümde kalmıştır (Fineberg, 2014, s. 477).



Şekil 36. Rachel Whiteread, Dolap, 1988,
enstalasyon, alçı siyah keçe. Tate Gallery, Londra.

'Ev' gibi büyük ölçekli bir çok anıt eser yapan sanatçının, sadece ilk işlerinde kişisel belleğinden izler görülmektedir. 'Dolap' (1988) isimli siyah keçe kaplı bir gardırobun dökümü sanatçının, oldukça güçlü çağrışımlar uyandıran kişisel belleğine ait ilk eserlerden biridir. 1988'de Londra'daki Slade Güzel Sanatlar Okulu'ndan mezun olduktan sonra açtığı ilk sergi, artık imzası olmuş stilini gösteren işlerinin ilk örneklerinden oluşmaktaydı. Günlük nesnelerin

negatif boşluklarını yarattığı dört parça işten oluşan bu sergi, 'Dolap' eserinin de bulunduğu kişisel belleğinden parçalardır.

Gardırobun içi, bir yatağın altındaki boşluk gibi alanları betonla dolduran sanatçı bu süreci şu şekilde tarif etmektedir: *'Ben sadece bana tanıdık gelen bir gardırop buldum. Bir şekilde çocukluğumda saklandığım dolabı hatırlatan duyguları uyandırdı. Kapılarına delikler açtım ve taşana kadar sıva ile doldurdum. Beton sertleştiğinde mükemmel bir kopyasını elde etmiştim'* (www.theartstory.org). Gardırobun içerdiği karanlık mekân, çocukluk korkusunu görünür hale getirmekle birlikte, betonlaşmış görüntü, nesnenin altında yatan gizli çocukluk dünyasına dair merak uyandırmaktadır (www.theguardian.com). Amaçlanılan söylem, gardırobun saklama edimi ve karanlığı vurgulayan siyah keçe ile kaplanması, çocukluktaki saklambaç oyunlarında korkunç anları anımsatarak sınırlı bir bellek mekânı yaratmaktır.

Sanatçının kendi açıklamasında da belirttiği gibi, karanlık bir dolapta saklandığı çocukluk anısı ile ilgili olan bu eserde, stilini oluşturan başlangıç noktası olması sebebiyle işlevsel ve süreç odaklı bir yaklaşım bulunmaktadır (www.theartstory.org). Her zaman bireysel belleğine yönelik eserler üretmeyen Whiteread, bunu bir söyleşide şu şekilde ifade etmektedir: '*Ben zengin bir geçmişe sahip değilim ve bu sadece çocukluğumun, büyükanne ve büyükbabamın ve ailemin ve evimizin bir anısıydı. Bu ilk çalışmalardan bazıları otobiyografikti; çocukluğum ve babamın ölmesiyle ilgiliydi'* (www.sculpture.org). Beton malzemesini tercih edişiyle ilk bakışta soğuk ve duygusuz görülen eserler, duygusal çağrışımları bakımından Whiteread'ın sanatına asıl ruhunu veren temeldir.

Kompozisyonlarının arkasındaki gerekçe, içinde yaşadığımız ve varoluşumuzun izlerini bıraktığımız sıradan mekânları somutlaştırmaktır (Cumming, 2008, s. 476). Whiteread açısından, kendi de ifade ettiği üzere, kişisel belleğine ait anılarını eserlerine yansıtmak pek ilgi çekici olmamıştır. Fakat malzemelerinin kendi kendilerini ifade etmesine, grup olarak bir dizi duygusal ve bazen nostaljik referanslar oluşturmasına izin vermektedir (www.theartstory.org).

Sanat yaşamında, kamuya açık alanlarda büyük ölçekli ve ses getiren işlere imza atan Whiteread, Turner Prize'la ödüllendirilmiştir. Bellek, mekândaki yaşanmışlıklar kadar boşluk ve doluluğu da içinde barındırır. Sanatçı, görünen nesne üzerinden kendi belleğini yansıtarak, alımlayıcının belleği ve mekânın belleği arasında hayalgücüne dayalı bir ilişkisellik kurmaktadır.

4.2.1.8. Tracey Emin (1963-...)

1963 yılında Londra'da doğmuş olan Tracey Emin, Türk bir babaya ve İngiliz bir anneye sahip çokkültürlü bir aileden gelmektedir. Karmaşık bir çocukluk geçiren Emin, babasının başka bir evliliği varken annesiyle birlikte olması üzerine dünyaya gelmiş ve yoksulluk çekmiştir. İlk intihar girişiminden çok iyi anlaştığı ikizi Paul sayesinde kurtulmuştur (Türk ve Akkol, 2010, s. 106). Kişisel belleğinde derin izler bırakan travmalı çocukluğu, kendini sanatla ifade eden bir kadına dönüşmüştür.

Genç Britanyalı Sanatçılar ünvanı olan sanatçılardan biri de Emin'dir. Özel yaşantısının çalkantılı sürecini sanat eseri haline dönüştüren Emin, çalışmaları ve çarpıcı söylemleri öncülüğünde sanat piyasasında son derece ışıltılı bir yer edinmiş ve yüksek satışlara ulaşarak sanat camiasında isminden çokça söz ettirmiştir (Gündüz, 2019, s. 491). Bütün eserleri, travmatik biçimde mutsuz gençliği ve ergenliğiyle (13 yaşında tecavüz, geçici ilişkiler, kürtaj) aleni ve manik bir şekilde yüzleşmesidir (Cumming, 2008, s. 476). 'Yaban Vatan' isimli bir otobiyografi yazmış olan Emin, çocuk yaşlarda yaşadığı büyük travmaların etkisiyle kişisel belleğini sanatsal yaşamına feminist bir dille aktarmaktadır. Bu travmalar sonucu kendisini kurban rolüne koymayarak, her şeyi olduğu gibi eserlerine yansıtan sanatçı bir ifşa hareketinde bulunmaktadır. Sanatçı, otobiyografisinde çocukluk belleğine ait anılardan şu şekilde bahsetmektedir:

> *'Çocukken cinsel taciz talihsizliğini yaşadım. On üç ya da on dört yaşında genç bir kızken rezil bir alışkanlık edindim; benden çok daha yaşlı erkeklerle cinsel ilişki kurma alışkanlığı. Gerçek şu ki bu erkekler erkek değildi. Zayıf yaratıklardı, eril benliklerini on üç yaşında bir kızı becererek kazanmaya çalışıyorlardı'* (Emin, 2007, s. 133-134, akt: Koruç, 2018, s. 44).

Emin'in otobiyografisinde belirttiği üzere, kişisel belleğindeki kötü anıları ve hislerini paylaşarak, toplumsal düzlemde bastırılması ve gizlenmesi gerektiği algısı olan cinsel yaşanmışlıkları günyüzüne çıkararak kışkırtıcı bir yaklaşımda bulunmaktadır. İngiliz-Kıbrıs kökenli sanatçı, eserlerindeki yaşanmışlık izlerine çokkültürlü bir yaklaşımla aykırı ve dikkat çekici bir tavır sergilemektedir.

Emin, ilk kişisel sergisini, 1994 yılında Londra'nın en önemli sanat galerilerinden biri olan The White Cube Gallery'de açarak sanat yaşamında büyük bir kırılma gerçekleştirmiştir. Genç ve kariyerinin başlarında bir sanatçı olarak büyük bir cesaretle hayatındaki önemli anları, olayları ve nesneleri sergileyen sanatçı, eleştirmenlerden 'tipik bir otobiyografik sergi' yorumunu almıştır (Gündüz, 2019, s. 491). Emin'in yapıtları, toplumsal aşağılanma, cinsiyet ve ırk ayrımcılığı, tecavüz, kürtaj ve alkolizm gibi kişisel belleğine ait travmatik izlerin ifşasını içermektedir (Koruç, 2018, s. 44). İşlerinde hayatının en mahrem anılarına yer veren ve özel alanını izleyicilere açan Emin'in sanatı, işlediği konular sebebiyle *itiraf sanatı* olarak da isimlendirilmektedir (Poyraz, 2010, s. 18).



Şekil 37. Tracey Emin, 1963-1995 Yılları Arasında Yattığım Herkes, 1995, enstalasyon, çadır, şilte, aplike, ışık, 122x245x214 cm. Saatchi Gallery, Londra.

Emin'i hem birçok eleştiriye maruz bırakan hem de üne kavuşturan eserlerinden biri olan '1963-1995 Yılları Arasında Yattığım Herkes' isimli yerleştirmesi, içi ışıkla aydınlatılmış bir çadırdan oluşmaktadır. Çadırın iç duvarlarına, feminist sanatın bir göstergesi mahiyetinde, kadınlara özgü bir el sanatı geleneği olan nakış yöntemiyle isimler işlenmiştir. Bu isimler, sanatçının eseri ürettiği güne kadar yatağını paylaştığı 102 kişinin bir listesidir. Çadır duvarında listelenen isimlerin birçoğu seks partneri olmakla birlikte, büyükannesi, ikiz kardeşi Paul ve aldırdığı fetüsler de işlenmiştir (www.theartstory.org). İsimleri görebilmek için küçük boyutlu çadırın içine girmek durumunda olan alımlayıcı, eserle fiziksel etkileşime girmektedir. Dolayısıyla, çadırı bedenine işaret eden bir gösterge olarak kullanan sanatçı, alımlayıcıya birlikte uyumanın samimiyetini ve duygusal bağını vurgularken, aynı zamanda yatağın

mahremiyetine de gönderme yapmaktadır (Koruç, 2018, s. 44). Emin, sanatı anılarını itiraf ve ifşa eylemleriyle iyileşmek için katartik bir araç olarak kullanmaktadır (www.theartstory.org).

Birçok sanat teknik ve malzemesini deneyen Emin, 'Neden Dansçı Olmadım' (1995) isimli video eserinde de tema olarak kişisel belleğine sadık kalmıştır. Emin'in sanatsal üretimi, derin travmatik izler barındıran geçmişine ve şimdiki zamanın devam eden zorlukları ve hayal kırıklıklarına bir çözüm bulma girişimi olarak görülebilir. Bu yaratıcı tutum, büyükannesinden miras kalan bir sandalyeye işlenen kelimelerle kapsüllenmiştir: *'Miras aldığınız şey bu değil. Bu, mirasınızla yaptığınız şey'* (www.tate.org.uk). Doğduğu yer olan Margate'den geçmişine göre önemli olan mekânlardan sahneler içeren bu video eserde Emin, o dönemde hayatının nasıl olduğuna dair anılarını anlatmaktadır. Çocukluğunun geçtiği mekânlar olan Margate'den manzaralar, sanatçının kendi sesinden anılarını anlattığı bir akışta izlenmektedir. Videoda, sanatçının memleketinin görüntüleri, soluk renkler ve kameranın amatörce kullanımı ile nostalji ve romantizm dokunuşları uyandıran farklı bir sinematografisi vardır (www.theartstory.org). Kısa çekim video, yerel dans yarışmasını kazanarak, İngiliz Dans Şampiyonası için 1978'de Londra'ya gitme girişimiyle sonlanmaktadır. Emin'in bu şekilde kendi anılarını ve aile bireylerini içeren video çalışmaları, belleğinde kalıcı izler bırakan anları vurgulamaktadır. Fox'un '*Postmodern sanat kökeninde dışlayıcı ya da indirgeyici değil, semboliktir. Nesnenin ötesinde bütün koşulları, deneyimleri ve bilgileri özgürce kendisine katabilir'* ifadesinde belirttiği gibi Emin, kendi özel yaşamına dair kişisel deneyimlerini alımlayıcıya sunmakta bir sakınca görmemiştir (Connor, 2001, s. 134, akt. Gündüz, 2019, s. 491).



Şekil 38. Tracey Emin, Ruhu Keşfetmek, 1994, enstalasyon, 32 sayfa A4 kağıt, mürekkep, Tate Gallery, Londra.

1994 yılında, 'Ruhu Keşfetmek' adlı çalışmasında Emin, çocukluğundan başlayarak kaleme aldığı 32 sayfalık hayat hikayesini, çerçeveler halinde Tate Galeri'de sergilemiştir. Bu tavırla sanatçı, doğrudan bir şekilde hayatını sanat nesnesine dönüştürmektedir. Ebeveynlerinin her ikisi de başkalarıyla evli olduğu halde yaşadıkları birliktelik sonucu dünyaya gelmiş olan sanatçı, bu durumun sonucunda zor ve hatalarla dolu bir çocukluk geçirdiğini anlatmaktadır

(www.tate.org.uk). Sanatçı benzer şekilde 'Tracey Emin CV' (1995) adlı çalışmasında, kendine sıradan olmayan bir özgeçmiş hazırlamıştır. Bu özgeçmiş, eğitim ve kariyer durumu dışında, duygusal değişim ve dönüşümlerini içeren, tecavüzden, çocuk yaşta hamile kaldığına kadar olan tüm yaşanmış tecrübelerini eklediği bir çalışmadır. Sanatçı, tüm utanılası ve travmatik anılarını belgeler halinde somutlaştırdığı bu özgeçmiş ile, yaşadıklarının aslında utanılması gereken duygular olduğunu değil, şimdiki kimliğini oluşturduğunu göstermektedir. 'Tracey Emin CV'de yazmış olduğu özgeçmişi, 'Tracey Emin C.V. Cunt Vernacular' (1997) isimli video çalışmasında seslendirerek, el kamerasıyla yaşadığı evi paylaşmıştır. Babasıyla ziyaret ettiği Kıbrıs'ta çektiği görüntülerden oluşan 'Emin&Emin' (1996) isimli video çalışması, köklerinin uzandığı babasının memleketini babasıyla birlikte belgelemesi Emin'in anılarını belgelemeye yönelik tavrını göstermektedir (Koruç, 2018, s. 46).



Şekil 39. Tracey Emin, Yatağım, 1998, enstalasyon, yatak, dağınık kıyafet ve nesneler, 79x211x234 cm. Saatchi Gallery, Londra.

Emin'in büyük yankı uyandırmış olan en sansasyonel işlerinden biri, 1998 yılında hazırladığı 'Yatağım' isimli yerleştirmesidir. İşlerinde çoğunlukla hazır nesneleri de kullanan Emin, depresyon geçirdiği bir dönemde günlerce çıkmadığı yatağını, kullandığı haliyle galeride sergilemiştir. Tracey Emin' in birlikteliklerine işaret eden ve depresyon halini yansıtan bu yatak yine bireyin duygu yoğunluğunu yansıtan mekân olarak belirmesinin yanı sıra bir otoportre tavrı taşımaktadır (Özyonar Çırak, 2019, s. 539). Lekeli ve dağınık halde duran yatak çarşafları ve etrafında mavi bir halının üzerinde dağılmış halde bulunan eşyalar arasında, boş içki şişeleri, prezervatifler, izmaritler, kirli iç çamaşırları, ve beyaz peluş bir oyuncak yer almaktadır. Yanlış yazılan metinler, dramatik biçimde kullanılmış tekstil ürünleri ve Emin'in Londra'daki

dairesinin video ve fotoğraflarından oluşan özgün enstalaston, -bunun bir itiraf mı, içsel duyguların bir keşfi mi yoksa dünyadaki eşitsizlik ve çelişkilerin abartılı bir ifadesi mi olduğuna ilişkin sorular sorarak- yaşamla sanat arasındaki ayrımı kasten belirsizleştirmektedir (Hodge, 2013, s. 131). Yatağın bir köşesinde kapalı halde duran valizler; bellek olarak depolama ve saklama edimi, ya da seyahat aracılığıyla anıları arkada bırakarak kaçmak anlamlarında yorumlanabilir.

Depresyon sonucu zor anları yansıtan 'Yatağım', bir kadının yatak odasında yaşadığı mahremiyetinin yanında onda bıraktığı izleri bizlere göstermektedir (Özyonar Çırak, 2019, s. 539). Emin'in 'Yatağım' adlı eserinin otobiyografik konumunu ele alan Sidonie Smith ve Julia Watson, çalışmayı biçimin, temsilin ya da temsil edilen yaşamın sıra dışılığıyla değil *anti-sanat* bakışıyla ve *aşırı-sanatsal* kendine referans verme aracılığıyla radikal bir sanat eseri olduğunu ifade ederek sanatçının sanat ve gerçek yaşam arasındaki sınırları zorlayışının altını çizmektedir (Koruç, 2018, s. 47).

1999'da Turner Ödülü için listelenene kadar hararetli tartışmalara yol açan 'Yatağım', yaşamın pek çok kişinin yüzleşmek istemeyeceği bir yüzünü temsil etmektedir (Hodge, 2013, s. 131). Emin, bu eserini sonraları birçok farklı sergide değişik şekillerde tekrar kurgulamıştır. Sanatçının yatağını çoğu zaman tekrar kurgulaması, kendi geçmiş hayatının anılarını belleğinde, yani şimdide tekrar kurduğu ve yaratıcı olarak değiştirdiği şeklinde okunabilmektedir (Poyraz, 2010, s. 21). Bu bağlamda Emin, kişisel belleğiyle sanatı aracılığıyla yüzleşmekte ve ifşaları aracılığıyla toplumsal normlara karşı koymaktadır.

4.3. Bellek Eğitimi Yönteminin Sanat Eğitimine Katkısı

20. yüzyıl başlarından günümüze kadar sanat eğitimi kavramı, kapsamlı ve genel anlamda, sanatların tüm alanlarını ve biçimlerini içine alan, okul içi ve okul dışı yaratıcı sanatsal eğitimi tanımlamaktadır (San, 2010, s. 17). Bir ifade biçimi olarak görülen sanat, kültürel aktarım bakımından toplumları birbirine bağlayan bir yapıdadır. İnsan zihninde, bir sanatsal yaratma sürecinde rol oynayan duyu, duyum, duygu, izlenim, imge, algı, bellek, çağrışım, düşlem gücü, anlama ve kavrama gibi yetenekler vardır. Usa varma, yargılama, kavramlaştırma yetenekleri ve tüm düşünce biçimleri, zihinde geçen, orada oluşan ve gelişen süreçlerdir (Üstüner, 2007, s. 82). Sanat eğitimi kurumları bireyin görsel işitsel algılama düzeylerinin arttırılmasına odaklanırken aynı zamanda estetik kaygı düzeyini, duygusal zeka gelişimlerini, analitik çözümleme becerilerini de doğrudan etkilemektedir (Kılıç, 2019, s. 65). Genel eğitim süreci içindeki sanat eğitiminin konuları içine, geçmiş ve şimdiki zaman girmekte, kuram ve uygulama ile üretici ve tüketici (izleyiciye düşen) süreçler bir arada yer almaktadır (San, 2010,

s. 18). Bireyin düşünmek için imgelere ihtiyacı vardır, bu bir görsel düşünce olgusudur (Üstüner, 2007, s. 94). Öyleyse bireyin sanat eğitimi, görmeyi öğrenmek, görsel düşünceyi geliştirmek anlamına gelmektedir (San, 2010, s. 99).

Kapsayıcı olarak sanat eğitimi, sanatın oluşum süreçleri, sanatsal yaratma, sanatın toplumla ilişkisi ve iletişimi, sanat türleri, akım ve anlayışları, sanatçının eğilimleri gibi konuları içermektedir. Sanat (ve kültür) tarihi, estetik, sanat kuramları ve eleştirisi, sanat psikolojisi, sanat sosyolojisi, sanat coğrafya ve topografyası gibi sanat olaylarını, sanat ürünlerini ve sanat-toplum-kültür ilişkilerini irdeleyen kuramsal alanların katılmasıyla tamamlanmaktadır (San, 2010, s. 19). Sanatın temelindeki yaratıcılık edimi sanatı, endüstrileşme süreciyle birlikte gelen makineleşme ve o hıza uyum sağlamanın insan hayatına etkisine bir fayda olarak düşünülmüştür. Yaratıcılık, yalnız sanatsal süreçlerde, sanat eğitimi ve öğretimine ilişkin etkinliklerde yararlanılan bir yeti olmayıp, insan yaşamının ve insanlığın evriminin tüm yönlerinde yer alan temel bir yetenektir (San, 2008, s. 14). Sanat eğitiminin amaçları arasında, sanat eğitimi alan bireylerin duyusal algılarının geliştirilmesinin yanında, yorumlama, çözümleme, sentezleme, kıyaslama, sorgulama, bilgilenme ve eleştirip değerlendirme yetilerinin geliştirilmesi de vardır (Kılıç, 2019, s. 65).

Sanat Yoluyla Eğitim kuramıyla bilinen, 20. Yüzyıl sanat eğitimbilimini derinden etkilemiş İngiliz sanat tarihçisi ve eğitimcisi Herbert Read, eğitimde '*sanatın temel olması gerektiği'* kanısındadır; '*çünkü sanatta iyi ve güzel birdir, insanlara iyiyi aşılamak için sanattan daha iyi bir ortam ve araç bulunamaz'* (akt. San, 2010, s. 134). Read, (2018, s. 130) '*Tüm çocukların yaşamlarına, onları sanatçı yapmak için gereken tüm fiziksel ve duygusal donanımla başladıklarını varsayabileceğimizi düşünüyorum'* ifadesiyle görüşünü açıklamıştır. Bu görüşten yola çıkarak Read, sanatın '*yapılmış bir şey değil, gidiş ve akışa bırakılarak oluşan doğal bir düzence*' olduğunu savunmaktadır (akt. San, 2010, s. 135). Read'e göre bireyin sanatçı olarak eğitilmesi ile sanatı anlamak üzere eğitilmesi, birbirinden ayrılması gereken boyutlardır. Bu ayrım, üretici ile tüketicinin eğitimi arasındaki farklılıktır (Read, 2018, s. 137). Read, sanat eğitiminin asıl amacının, kişiliğin uyumlu gelişmesinin, dolayısıyla düzen içerisinde bir toplumun sağlanması olduğunu düşünmektedir (San, 2010, s. 135).

Sanat eğitimi disiplinlerinden biri olan sanat tarihi, öğrencinin sanat eserini yaratan sanatçıyı anlamasını kolaylaştırmaktadır. Sanat eserinin yaratılmış olduğu kültür ve sosyal bağlamı anlamasını amaçlamakta ve sanatın neden zaman içerisinde değişikliğe uğradığını açıklamaktadır (Basak, 2017, s.2). Bu kazanımlar ile öğrenci, kültürel bellek aktarımının sanat yoluyla gerçekleşme yöntemini, geçmiş, günümüz ve gelecekle kurulan ilişkiyi

çözümlemektedir. Sanat eğitimi, genel eğitim yöntemlerinde olduğu gibi dünyaca kabul görmüş sistemler ve içerikleri ile birlikte toplum yapısı göz önünde bulundurularak, toplumun ilgi, ihtiyaç ve amaçları doğrultusunda belirlenmelidir (Korkutal, 2010, s. 49).

Sanat eğitiminde kullanılan yöntemler ve kuramlar çeşitlilik göstermektedir. Bunlardan biri, bellek eğitimi yöntemidir. Bilginin öğrenilmesi, korunması ve gerektiğinde geri çağrılması durumlarında en etkili yöntemlerden biri görsel bellek eğitimidir. Bellek, bireyin kimliğini şekillendiren olgulardan biridir. Bellek, bireyin hayatı boyunca yaptıklarının hikayesini yaşamı boyunca kendisine anlatarak otobiyografisini oluşturmaktadır (Güvenilir, 2018, s. 11). Sanat eğitiminde yaratıcılığı ortaya çıkarma aşamasında, var olan bilgiler ile yeni gelen bilgilerin etkileşimi söz konusu olduğunda bellek eğitimin yöntemi devreye girmektedir. Bellek gelişimi, bireyin bilgi dağarcığındaki artışla doğru orantılı ilemekte ve bu düzlemde kavram geliştirme yetisi de artmaktadır (Hamed, 2014, s. 59). Görsel-yoğrumsal alandaki uygulamalı çalışmalar ve alana ilişkin kuramsal bilgiler etkileşim göstermektedir. Yeti ve beceriler görerek, harmanlayarak, çizerek, inşa edip kurarak nesneler ve gerçeklikle bağlantı içerisinde, bu konulardaki davranışlar ve bilinçlenme yönlendirilir (San, 2010, s. 24). Bu bağlamda bellek eğitimi yöntemi, amaçlı olarak bellekte depolanan ve kullanım için hazır halde tutulan izlerin, bireyin sanatsal yaratıcılığında kullanılmasını hedefleyen bir teknik olarak ortaya atılmıştır (Türkdoğan, 1981). Yöntemin amacı, öğrencileri sert teknik ve kurallarla sınırlandırmak yerine, belleği uyandıracak görsel-yoğrumsal bir eğitimdir. Bu doğrultuda, erken yaşta malzeme çeşitliliğine yönlendirerek görsel ve sözel uyaranlarla çocuklarda bellek stratejileri gelişmesi, etkili öğrenmeyi tetiklemektedir (Özyürek, 2013, s. 18).

Bellek eğitimi yöntemi, öğrencilere gösterilen görseller ile sorulan sorular, cevap vermek için konu üzerine odaklanmayı ve görseli dikkatle incelemeyi gerektirmektedir (Güvenilir, 2018, s. 24). Kısa süreli belleği aktif eden bu aşama, imgelerin akılda kalması için ilk adımdır. Sayısız bilgilerin üstesinden gelebilmek için, bireyin bu çeşitli bilgiler arasındaki etkileşimi görebilecek, kimi kalıpların geçici olduğunu fark edecek biçimde eğitilmesi gereklidir (San, 2010, s. 24). Bellek eğitimi yönteminin ikinci aşamasında, öğrencilere yöneltilen sorular eşliğinde belleklerinde kalan imgelerin çizimi yaptırılır. Bu aşama, kodlama yöntemlerinden özümleyici tekrarlamayı sağlamaktadır (Güvenilir, 2018, s. 24). Özümleyici tekrarlama, çizilen görsellerin kodlanarak uzun süreli bellekte saklanmasına yardımcı olmaktadır. Kodlanan bu imge, gelecek zamanda hayalden çizim esnasında bellekten çağrılacak ve bir görsele ihtiyaç duymadan çizilebilecektir.

Duyular, dış dünya ile etkileşime girerek -bir nesneyi görmek, işitmek, ona dokunmak, kokusunu ya da tadını almak gibi- belleği tetiklemektedir (San, 2010, s. 26). Bellek eğitimi yönteminin amacı, birden fazla duyuyu kullanarak, belleği her türden uyaran ile tetiklemeye yöneliktir. Eğitimde görsellerin kullanılması sadece görme duyusunu etkileyerek görsel hafızayı harekete geçirmektedir. Tek duyunun, bilgiyi öğrenme ve akılda tutma açısından yeterli olmadığı düşünülmektedir. Bunun yanında, imgelerin gösterilmesi sırasında, pedagojik eleştiri soruları aracılığıyla işitsel kodlama süreci de harekete geçirilmiş olmaktadır (Güvenilir, 2018, s. 25). Öğrenciler, yöneltilen sorulara cevap verebilmek için, görsel imgeler ile sorular arasında bağlantı kurabilmek için daha fazla odaklanma ihtiyacı hissetmektedir. Bu sebeple görseller ve o esnada tartışılan kavramlar, bellekte uzun süreli yer edinmektedir.

Paivio'nun (1990, s. 53) görsel-işitsel temeldeki *Çifte Kodlama Yaklaşımı*, görsel sanatlarda bellek eğitimi yöntemine kuramsal bir dayanak sağlamaktadır. Belleğin sonsuzluğu ile sanatların ve yaratıcılığın sınırsızlığı, eğitim sürecinde aktif öğrenme için birçok etkileşim çeşitliliği sunmaktadır. Yaratıcılık ilhamı, çevre ile etkileşimler sonucunda ortaya çıktığı gibi, bireyin kendi öz yaşamından izler de buna sebep olabilmektedir. Bellekte oluşan ve gelişen dürtü, bireyin yönelimlerine göre bir sanatsal ürüne dönüşebilmektedir. Bellek eğitimi, bireyin uzun süreli belleğinde, imgelerin depolanmasını geliştirmektedir. Bu yöntem, kendi biçimsel anlatımlarını yaratmalarına destek olması sebebiyle görsel sanatlar eğitiminde kullanılmasının önemli olduğu düşünülmektedir (Güvenilir ve Yılmaz, 2018, s. 29).

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

5.1. Tartışma

Bellek kavramı, bir inceleme konusu olarak görülmeye başlandığında, Batılı ülkeler başta olmak üzere tüm dünya büyük bir dönüşüm yaşamaktaydı. Bireyin kendi belleği kişiseldir; fakat bir toplulukta yaşayan her bellek, toplumsal ve kültürel değerler ile etkileşim halindedir. Bir toplumun üyesi olmak, ilkeler, idealler ve ortak bir tarihe sahip olmak anlamına gelmektedir. Ortak kimliği oluşturan bu durum, grup üyelerinin özdeşleştiği bir imgeler bütününde toplanmaktadır. Grup üyelerinin ortak kimliği, toplumsal bellekle birlikte kültürel belleği de meydana getirmektedir. İncelenen yüzyıl, tarihi bakımdan bir çok olaya sahne olmuştur. 20. yüzyılda, Birinci ve İkinci Dünya Savaşı, ekonomik buhran, Soğuk Savaş ve soykırım gibi kitlesel felaketlerin yanında, teknolojik ve bilimsel gelişmeler de yaşanmıştır. Toplumsal felaketlerin yarattığı bunalımla birlikte, nostalji, eskiye özlem ve yas tutma konularına yönelik ilgi artmıştır. Gelişen teknoloji sayesinde dünyanın küçüldüğü algısı ve zamansızlık hissi, toplumu, saklama ve kaydetme eylemine itmiştir.

Bellek ediminin literatürde disiplinlerarası bir kavram olduğu gözden kaçmamalıdır. Bir disiplin olarak tarihi, bilimsel ve psikolojik araştırmaları, sanatı ve nostalji araştırmalarını ilgilendiren bellek, geniş kapsamda incelenen ve tartışmalara konu olan bir alandır. Araştırma konusunda incelenen sanatçıların, bellek izleri olarak kullandığı her imge, kültürel bellek bağlamında bireysel ve toplumsal kimlik çözümlemeleri içermektedir. Sanatçı, varoluşuna dair gerçeklik algısını görünür kılmak amacıyla sanatı kullanmaktadır. Bu düzlemde, sanatçıların eserlerindeki kişisel anlatıları nostaljinin bir temsili değil, geçmişin şimdide yeniden inşasıdır.

20. yüzyılda kişisel ya da toplu bir çok olaya maruz kalan sanatçılar, kendilerini en özgür ifade edebildikleri alan olan sanat aracılığıyla tepkilerini göstermişlerdir. Sanatçıların bellek ifadelerine yaklaşımları, her etkenle birlikte farklılık göstermektedir. Buna rağmen benzer olan imge, hatıraların anımsattığı duygulardır. İncelenen eserlerde kültürel, dini, aile ilişkileri, toplum koşulları, yoksulluk, savaş ve göç gibi birçok imgesel betimleme görülmektedir. Bu etkenlerin yanında ve eş zamanlı olarak gelişen felsefi görüşler, sanat hareketleri ve politik durumlar, sanatçıların tepkilerini belirleyen diğer etkenlerdir. İçerik bakımından sayılan uyaranlar doğrultusunda ortak nokta olarak kişisel belleklerinden yola çıkan sanatçılar, biçimsel anlamda çok çeşitli tarzlara yönelmişlerdir. Geleneksel resim sanatını devam ettiren 20. yüzyılın ilk yarısında incelenen sanatçılar, dönemin sanat hareketlerini etkilemişlerdir. Yüzyılın ikinci yarısında, geleneksel biçim anlayışından uzaklaşan sanatçıların bir kısmı, gerçek

yaşanmışlıkları olan nesneleri eserlerinde kullanarak tepkilerini çarpıcı şekilde göstermişlerdir. Sanatçı, gelişen bu sanat hareketleri dolayısıyla bir araştırmacı rolüne girmiştir. Yaşadığı tarihi kaydeden ve ilgili nesneler ile birleştirip anlamlı bir bütüne ulaşan sanatçı, bu sayede alımlayıcı ile arasına güçlü bir köprü kurmaktadır.

5.2. Sonuç ve Öneriler

Bellek yardımcılarının en eskilerinden biri olan 'yazı'; antik dönemde balmumu tabletlere, ortaçağda parşömenlere, daha sonraları kağıt üzerine yazılmıştır. Yazıdan da eski olan, insanlığın ilk dönemlerinde mağara duvarlarına işlenen resimler ise, bugün birçok yapay belleğin ilk adımlarından biridir. Ortaçağda uzun bir süre yazının yanında tamamlayıcı olarak bulunan resimler, aktarılan metnin belleğe yerleşmesinde öncü rol oynamaktaydı. Antik çağdan bu yana felsefe, psikoloji ve tarih gibi birçok farklı disiplinin alanına giren belleğin, literatürlerde aratılan bir kavram olarak popüler hale gelmesinde Batı dünyasının büyük hızda gelişmesi ve radikal dönüşümlere uğramasının etkisi büyüktür. Bu dönüşümlerle birlikte bellek, müze, arşiv ve toplumsal olayların kamusal alandaki anıtsal yapılar aracılığıyla resmî hale gelerek, sadece hatırlama aracı olma edimini aktarmamaktadır.

Geçmişin imgeleri bir araya geldiğinde, o sırada var olan toplumsal düzeni meşru göstermektedir (Connerton, 2014, s. 11). Bir toplumda yaşayan her birey, kişisel belleğinin yanısıra toplumsal düzene ait ortak anılara da sahiptir. Bireysel ve toplumsal anlamda geçmişe yönelik hatırlama eylemi, çağın gerekliliklerine göre ivme kazanmaktadır. Teknolojinin getirisi olan değişimlerin hızı, insan belleğinde bir mekansızlık ve zamansızlık hissi yaratmaktadır. Bu hızlı değişimle birlikte, hatırlama ve unutma edimlerine karşı bireysel ve kültürel deneyimler açısından ilgi artmaktadır. Anıtlar ve müzeler gibi kamusal alanlar ile birlikte, kişisel anlatılara ve otobiyografilere olan ilgi de benzer oranlarda seyir göstermektedir.

Bu araştırmada, bellek çalışmalarına karşı artan ilgi, belleği uyaran ve tetikleyen birçok ifade aracından biri olan sanat ve sanatçıların bireysel bellekleri üzerinden incelenmiştir. Araştırma kapsamında sanatçıların eserleri her ne kadar bireysel belleklerinin ürünü olarak sınıflandırılmış olsa da, bellek türleri arasında net yargıya varılabilen bir ayrım yapılamadığı gözlemlenmiştir. Toplumsal bir olayın sanatçının bireysel belleğinde bıraktığı iz üzerine ürettiği eser, geçmişi bugüne taşıyan bir yansıma olarak farklı zamansal ve biçimsel bağlamlar oluşturmaktadır. Aynı şekilde alımlayıcı da bu eserin hatıraları tetikleyici vurgusuna maruz kaldığında, kendi bireysel belleğini uyaran anılara doğru bir yolculuğa çıkmaktadır. Sanatçının kaynağını kendi belleğinden alan ilhamı, öz yaşam öyküsünü yansıtan bir anlatım şekli seçmesinde etkili olan birtakım travmatik çocukluk anılarını içermektedir. Sanatsal üretime yön veren bu olaylar, sanatçının biçimsel ve içerik açısından esere yaklaşımını belirleyen en önemli

etkenlerden biridir. 20. yüzyılda bellek ve sanat ilişkisi, toplumsal ve kültürel normların özgürce ifade edildiği, sanatçıların tüm iç dünyasını yansıtan bir ayna metaforuna dönüşmüştür.

Araştırmada, kavramsal ve biçimsel olarak yapıtlar aracılığıyla sanatçıların kişisel belleklerine dair analizler ve çıkarımlar yapılabildiği gözlemlenmiştir. Sanatçıların ifade yöntemleri, üslup ve malzeme seçimleri açısından kimi zaman dolaylı kimi zaman da doğrudan bir anlatıma sahiptir. Bununla birlikte, üslup ve tarz ne olursa olsun, sanatın kendine öz olan ifade dili -sanatçı kendi açıklamadığı sürece- net bir yargıya varılmasına müsade etmemektedir. Munch, '*Ben gördüğüm şeyin resmini yapmıyorum ama görmüş olduğum şeyin resmini yapıyorum'* (Richard, 1991, s. 117) ifadesiyle sanatının ilhamını belleğinden aldığını belirtmiştir. Bireysel bellek, sanatçının yetiştiği ailesel geçmişiyle ve özel hayatıyla ilgili olayları yansıtırken; toplumsal ve kültürel bellek, sanatçının yetiştiği kültürü, yaşadığı toplumu ve o dönemlerde kendi ya da ailesinin yaşaması sebebiyle etkilendiği tarihsel olayları yansıtmaktadır.

Eski dönemlerde sanatçının bireysel belleğini anlatabilmek için aynadan yansıyan biçimselliği ön plana alan otoportre tarzı, 20. yüzyılın değişen yeni sanat hareketleriyle birlikte bağlamsal yönde içeriği öne çıkaran, sıklıkla nesnelerin de kullanıldığı kavram ağırlıklı bir anlatıya dönüşmüştür. Geçmiş ve şimdi arasında kurulan bağ, her sanatçıda farklı sanatsal yaklaşım ve ifade biçimlerine neden olmuştur. Bu yaklaşımlar eserlerinin malzeme ve içerik açısından yönelimlerini de belirlemiştir. Frida Kahlo yağlıboya aracılığıyla ruhsal ve psikolojik acılarını fiziksel yaralar biçiminde tuvale yansıtırken; Doris Salcedo ve Rachel Whiteread farklı geçmişlerine rağmen aynı malzeme olan betonlaştırma tekniğini geliştirmişlerdir. Dolayısıyla, geçmişin bir kesintisini hatırlama deneyimi sadece bir anıya ilişkin bellekte saklı olan görüntüyü akla getirmeye dayanmamaktadır. 'Bir hatırlama duygusu; biri şimdide olan, diğeri geçmişte olan iki imgenin karşılaştırılmasından doğmaktadır' (Schacter, 201:51-52).

Çocukluk travmaları tüm hayat hikâyesini etkileyen sanatçılarda oldukça kışkırtıcı ve eleştirel bir sanatsal yaklaşım görülmektedir. Sanatçıların bireysel belleklerinden yola çıkarak yaşamlarına dair eserlerine yansıttıkları tepkileri, anılarındaki duygularını açığa çıkarma ve serbet bırakma yöntemidir. Bu şekilde kötü anılarıyla ilgili eserler üreterek kendini tedavi ettiğine inanan sanatçıların yanında, bunu mutlu anılarını yansıtmak için kullanan sanatçılar da gözlemlenmiştir. Araştırmanın konusu bağlamında mutlu anlarını eserlerine yansıtan nadir sanatçılardan biri olan Chagall, resimlerini hatıralarıyla inşa ederek bir ayna metaforu yaratmıştır. Savaş dolayısıyla memleketinden uzak kalan Chagall'ın eserlerinde, hasretini çektiği çocukluğunun ve kültürel değerlerinin imgeleri görülmektedir. Bunlara rağmen

sanatçının resimlerinde aşk temasının hakim olduğu eserlerinde, sıklıkla eşiyle olan mutlu anılarını yansıttığı sonucuna ulaşılmıştır.

Benzer şekilde çocukluk anılarını bireysel bir mitolojiye dönüştüren Chirico'nun eserlerinde, babasıyla olan kopuk ilişkisinin hatıralarına dair imgeler tercih ettiği gözlemlenmiştir. Çalışmanın temel çıkış noktalarından biri olan bellek sarayları metaforu, Chirico'nun resimlerindeki ıssız mekanlarla ilişkilendirdiği antik dönem mimarisinde sıklıkla hissedilmektedir. Eserlerinde anılarına dair nesneleri kullanan bir diğer sanatçı da Miro'dur. Sanatçının kırsalda geçen hayatının bir aynası olan 'Çiftlik' adlı yapıtı, anılarına dair imgeler barındırmaktadır. Yapıtlarda, bireysel ve kültürel belleğin iç içe geçtiği görülmektedir.

Munch ve Chirico gibi ailesel izlerini yansıtan sanatçılardan biri olan Magritte'in birçok eserinde, annesinin intiharının etkisinde kaldığı gözlemlenmiştir. 'Geometrinin Ruhu' adlı eserinde anne ve çocuğun yüzlerinin yer değiştirmiş olması, yaşadığı acı olaya ithafen bilinçli bir metafor yaratımıdır. 'Bellek' adlı yapıtında Magritte'in, Chirico'ya olan hayranlığı sezilmektedir. Chirico gibi alakasız nesneleri bir araya getirdiği bu eserindeki büyük farklardan biri, Magritte'in hareketlilik gösteren imgeleridir. Resimdeki kanayan büst, bellek ve kan arasında bir bağ kurmaktadır. Duygusal acılarını fiziksel biçimde kanayan yaralar ile gösteren Kahlo gibi, Magritte de kanayan büst ile anılarının ona acı verdiğine ya da hafıza kaybına işaret ediyor olabilir.

Felsefeden etkilenerek eserler üreten sanatçılardan biri olan Dali, Freud'un kuramlarını görsel bir dille anlatmak için sıklıkla çekmece ve dolap metaforunu tercih etmiştir. Çekmeceleri, belleğin ve bilinçdışının bir simgesi olarak gören Dali, Freud'un 'bölümlere ayrılmış düşünce' ifadesini savunmaktadır. 'Yanan Zürafa' adlı eserinde Dali, insan ruhunun ve belleğinin, bir dolabın çekmeceleri gibi bölmelerden oluştuğunu ifade ettiği gözlemlenmiştir. Chagall'ın Rusya, Kahlo'nun Meksika kültüründen etkilendiği gibi, Dali ve Miro da yetiştikleri Katalan kültürünü eserlerinde sıklıkla yansıtmaktadır. Bu düzlemde, belleğin bir parçası olarak milliyet ve kültürel değerler, sanatçıların bireysel hafızalarına yer etmiş önemli olgulardır.

Kahlo, milli değerleri ve kimlik arayışlarıyla sentezlediği resimlerinde, dinsel metaforlara da sıklıkla yer vermiştir. Chagall gibi dinsel metaforlar kullanan Kahlo, 'Bellek: Kalp' adlı eserindeki kanayan kalp imgesi ile acısını ifade etme biçiminde, Katolikliğin bir sembolüne işaret etmektedir. Öz yaşam öyküsünü bir günce tutar gibi eserlerine işleyen Kahlo, kimliğini yansıtan kıyafetlerinden, coğrafyasını sergileyen hayvanlara kadar birçok imge kullandığı sembolizm biçimiyle belleğinin her detayını ustalıkla ortaya çıkarmıştır. Anılarını bir küvette topladığı eseri olan 'Su Bana Ne Verdi' adlı yapıtında Kahlo, çeşitli dönemlerde yaptığı resimlerden kesitleri kullanmıştır. Kahlo'nun yaşadıklarından yola çıkarak resim yaptığı dikkate

alındığında bu resim sanatçının bellek deposu niteliğindedir. Kahlo gibi, Magritte de eski resimlerinden kesitlere 'Özgürlüğün Eşiğinde' adlı yapıtında yer vererek, tek bir eserde topladığı çalışmalarıyla bireysel bellek arşivini yaratmıştır.

Wyeth, anıların büyülü dünyasını resimlemenin, sıradan bir nesneyi tasvir etmekten farklı olduğunu savunmaktadır. Rego ise çocukluk belleğindeki anıları, kendisini ve ailesini temsilen kullandığı masal karakterleri aracılığıyla eserlerine yansıtmaktadır. İfade yöntemi olarak masalları seçen Rego, bireysel ve toplumsal belleğini harmanladığı eleştirel eserler üreterek etkileyici bir tavır üstlenmiştir. Rego, yetiştiği baskıcı toplumun dayatmalarını, masallardaki ataerkil anlayışı ve çocuk yaştan başlanarak kadınlara yüklenen davranış biçimlerinin tamamen toplumsal belleğin kalıplaşmış bir algısı olduğunu düşünmektedir.

Buraya kadar incelenen 20. yüzyılın ilk yarısındaki sanatçıların ortak noktaları, bireysel belleklerini plastik sanatlar aracılığıyla ifade etmeleridir. 20. yüzyılın ikinci yarısında değişen ifade biçimleri ve farklılaşan sanatsal eğilimlerle birlikte, büyük bir kırılma gözlemlenmiştir. Bireysel belleklerini yansıtmak için resim yapmaya devam eden sanatçıların yanında, bu amaç doğrultusunda farklı nesnelere ihtiyaç duymaya başlayan sanatçıların ağırlıklı olarak yerleştirme sanatına başvurdukları gözlemlenmektedir. Sanat tarihindeki bu derin kırılmaya, teknolojik, bilimsel ve politik bağlamda birçok etkenin sebep olduğu söylenebilir. Bellek kapsamında yerleştirme sanatına yönelinmesi ise nostaljik nesnelerin seçilmesi aracılığıyla anlamlı bir bütün oluşturmaktadır. Kullanılan nesnelerin çoğunlukla toplumsal ya da kültürel hatıra değerleri taşıdığı göz önüne alındığında, sanatçı, sanat yapıtı ve alımlayıcı arasında tamamlayıcı bir ilişki kurulmaktadır.

Çocukluğunun büyüsünü asla kaybetmediğini düşünen sanatçılardan Bourgeois, tüm ilhamını ilk yıllarındaki anılarından aldığını belirtmiştir. Bireysel bellekte iz bırakmış olan anıların yarattığı eski duygular, sanatçının psikolojik çözümlemeleri sayesinde kendini tanımasıyla eserlerinde doğrudan okunmaktadır. 'Babanın Yok Edilmesi' adlı eserini bir çocukluk hayalinin hatırası üzerine dayandıran sanatçı, kötü baba-kız ilişkisi deneyimlerinin sonuçlarını bir nevi bellek mekânı olarak oluşturduğu yemek masası metaforuyla göstermektedir. Çocukluğunu ailesinin halı dokuma atölyesinde geçiren sanatçı, annesini ağ ören devasa bir örümcek olarak hayal ederek, 'Anne' adlı yerleştirmesini yaratmıştır. İnce uzun bacaklarının arasında gövdesinin altında mermer yumurtaların saklı olduğu örümcek, ağ örme ve yumurtaları koruyucu tavrı ile annesiyle bağdaşan bir metafordur. Bourgeois, gerçekleştirdiği bu yerleştirmenin, annesinin koruyucu ve fedakâr tavrına bir övgü niteliğinde olduğunu ifade etmektedir.

Döküman incelemelerinde, aile travmaları, memleket hasreti ve kültürel değerler üzerinden bellek izlerini eserlerine yansıtan sanatçıların yanında, etkisinde kaldığı ya da bizzat deneyimlediği savaş hatıraları üzerine yapıtlar oluşturan sanatçılara da rastlanmıştır. Bu bağlamda Beuys, savaş anılarını bireysel bellek efsanesine dönüştürdüğü bir yaşam öyküsüne sahiptir. Dünyadaki kutuplaşma süreci ve Soğuk Savaş döneminde yapıtlar üreten ve performanslar sergileyen Beuys, savaş pilotu olduğu dönemde yaşadığı kazadan hareketle metaforlar oluşturup öz yaşam öyküsünü anlatan bireysel bir ikonografi yaratmıştır. Eserlerinde görülen kürk, keçe ve yağ kütleleri gibi nesnelerin, Beuys fenomenini bilmeksizin çözümlenmesi ve okunması mümkün değildir. Bu doğrultuda kullandığı her nesne, okul yıllarından beri ilgisini çeken Kuzey Avrupa mitolojisi ve kültürüne ilgisi dolayısıyla ve Kırım'da yaşadığı uçak kazasından kurtarıldığı esnada kullanılan yardımcı eşyalarla bağlantılıdır. Beuys'a göre düşünerek sözcükler üretmek aracılığıyla konuşmak bile sanattır. Bu bağlamda kullandığı tüm nesneler bir deneyimin izini taşıdığı için bilinçli olarak bir arada sergilendiklerinde sorgulayıcı bir düşünsel önerme ortaya koyulmaktadır.

Savaş döneminde bir çocukluk geçiren Kabakov da, bu anıların doğrultusunda yerleştirmeler yaparak gündelik yaşamını sanatıyla ifade etmiştir. Yaşamının büyük bölümünü Sovyetler Birliği'nde geçiren sanatçı, eserlerinde sosyalist sistemdeki yaşantıyı tekrar kurarak - toplumsal hafızanın yeniden inşasını üstlenerek- bir bakıma bireysel etnografya müzesini yaratmıştır. II. Dünya Savaşı döneminde geçirdiği çocukluk sebebiyle Boltanski, bireysel belleğinde iz bırakmış savaş anılarıyla eser üreten sanatçılar arasında sayılabilir. Nostaljik nesneleri, eski giysileri eşyaları ve eski anonim fotoğrafları kullanarak eserlerini biçimlendiren Boltanski, kurguladığı yerleştirmelerinde kimlik ve bellek temasını, soykırım, yaşanamamış çocukluk süreci ve ölüm gibi bağlamlar üzerinden irdelemiştir. Yahudi bir aileden gelmesi sebebiyle derinden etkilendiği tarihsel süreçte sanatçının eserlerinde, hayatını kaybeden tüm masum insanlar için görsel bir anma töreni oluşturulduğu görülmektedir. Kişisel olanla, toplumsal olanın ne kadar yakın olduğu fark edilmekle birlikte, toplumu büyük ölçüde etkileyen bir savaşın, tek tek bireyler açısından farklı çağrışımda anılara yol açabildiği incelenmiştir. Bu bağlamda örneğin; Christian Boltanski, her ne kadar soykırımı şahsen deneyimlememiş olsa da, ülkesinin ve ailesinin bu yakın geçmişi, yetiştiği zamana doğrudan etkisini hissettirmektedir. Bu anıların oluşturduğu toplumsal bellek ışığında yetişen bir çocuğun kimliksel gelişimi de, sanatçı kişiliğini doğrudan etkilemektedir. Bu etkiler ışığında, kültürel ve toplumsal belleğin, bireysele etkisinin çelişkisel olabileceği, bir tarihsel olayın farklı toplumlar için aynı anda hem yenilgi hem de kazanım olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

Boltanski'nin eserleri ile benzer temada yerleştirmeler oluşturan Salcedo ise, ülkesindeki iç savaşta kaybolan insanlara şahit olması sebebiyle, yitirilen insanların kişisel eşyalarını kullanarak hatırlatma metaforları yaratmaktadır. Salcedo, ülkesi Kolombiya'nın şiddet dolu tarihine bir tepki olarak ürettiği eserleriyle, iç savaş sırasında -kendi ailesi dahil- kaybolan tüm insanların anısına sahip çıktığı görülmektedir. Hatıralara hürmet duygusu ve sorumluluk bilinciyle hareket eden sanatçı eserlerinde, bireysel belleğini toplumun sosyobiyografik belleğiyle ilişkilendirerek nesnelere derin yaşanmışlıklar ve kültürel anlamlar yüklediği anlaşılmaktadır. Salcedo'nun kayıp insanların eşyalarını betonla ölümsüzleştirdiği yöntemini, Whiteread mekânlar üzerinden uygulamıştır. Whiteread, nesne ve mekânları betonla doldurarak tüm deneyim ve yaşanmışlık hatıralarını hapsetmeyi amaçlamıştır. Sanatçının, içinde yaşanılan ve varoluşsal izler bırakılan sıradan mekânları ölümsüzleştirmeyi amaçladığı görülmektedir. Varılan sonuçlardan biri, sanatçıların ürettiği yapıtlar her ne kadar doğrudan anlatımlar içerse de, ifade dilinin tek ve kesin bir yargıya izin vermemesidir.

Emin, bireysel belleğindeki çocukluk travmalarını sanatsal yaşamına feminist bir dille aktarmaktadır. Tüm deneyimlerini doğrudan eserlerine yansıtan sanatçının bu yöntemi, bir itiraf sanatı olarak yorumlanabilir. Ses getiren eserler yaratan Emin, toplumsal düzlemde bastırılması alışılagelmiş olan en mahrem duygu ve deneyimlerini kışkırtıcı bir açıklıkla eserlerine aktarmasıyla bir ifşa yöntemi olarak algılanmaktadır. Bir araştırmacı gibi hareket ederek, hayatının tüm detaylarını eserleri aracılığıyla paylaşan sanatçı, eserlerinde birçok farklı biçim ve teknik kullanarak –nesne, döküman, video- bireysel bir müze arşivi yaratmıştır.

Sanatçıların eserlerinde, günlük yaşantı deneyimlerine verilen sıradan tepkiden çok daha fazlası görülmüştür. Belleğin değişken yapısı dolayısıyla bu tepki, geçmiş deneyimlerin bıraktığı duygusal izlerin şimdiki zamanda tekrar inşasıdır. Bu bağlamda geçmişte kalmış deneyimlerden hareketle eser üreten bir sanatçı zihni görülmektedir. Belleği bir ilham deposu olarak gören söz konusu sanatçılar, eserlerine geçmişten gelen hatıraların hissettirdikleri aracılığıyla son halini vermektedir. Bu eserler, kamusal alanda bir anıt ya da otobiyografik bir anlatı olması farketmeksizin, yarına bir belge niteliği taşımaktadır.

Unutulan değerleri hatırlatma işlevine sahip olan bellek, sanat aracılığıyla görselleştirilerek, bireyi ve toplumu anlama görevi üstlenmiştir. Araştırmanın konusu olan sanatçıların ortak çıkış noktası geçmiş yaşantıları olmakla birlikte, farklı bağlamsal temellerden yola çıktıktıkları gözlemlenmiştir. Basit bir hatırlama yeteneğinden ibaret olmayan bu eserler, sanatçı tarafından kullanılan her imge ile bireysel, toplumsal, kültürel ve kimlik bağlamında analizler içermektedir. Bu bakımdan doğrudan kişisel olan eserler bir itiraf sanatı olarak nitelendirilirken, dolaylı olan eserler sanatçıların izin verdiği kadarıyla çözümlenebilmektedir.

Benzer bir anısal hikâyelerden yola çıkıldığı görülmüşse de, her eser farklı biçim ve tarzda özgür şekilde ifade edilmiştir. Söz konusu tema bireysel bellek olması sebebiyle, eserde sanatçıların iç yaşantılarındaki durumlar farklı kimlik ve kültürel imgeler aracılığıyla şekillenmiştir. Bu farklılıklara yaşanılan zaman dilimi, ailesel geçmiş, kurulan ilişkiler yaşanılan toplum, dinsel ve kültürel değerler aracılığıyla edinilen birçok deneyim etken olarak sayılabilmektedir. Bu etkenler ışığında geçmiş ve şimdi arasında bir bağ kuran sanatçılar, sanatsal yaklaşımlarının gidişatı bu doğrultuda şekillenmiştir.

Bireysel bellek çerçevesinde sanatçıların kişisel geçmişleriyle ilintili otobiyografik anlatılara rastlanmıştır. Toplumsal ve kültürel olayları bireysel bellekleri kapsamında ele alan sanatçıların ise tarihi ve sosyolojik konulara yöneldikleri görülmektedir. Bu doğrultuda incelenen sanatçıların, sıklıkla eski ve yaşanmışlık değeri olan malzemeler seçtikleri görülmüştür. Nostaljiyi anımsatan bu durum, mekan-zaman ilişkisi düzleminde bellek türleri arasında yapılabilecek bir ayrıma izin vermemektedir. Bireysel bellek her ne kadar kişiye ait olsa da, toplumsal ve kültürel çerçevede şekillenen bir yetenek olması dolayısıyla iç içe geçmiş çok katmanlı bir oluşumun söz konusu olduğu görülmektedir.

Birey kavramının öne çıktığı Rönesans dönemi, sanat tarihinde otoportrelerin görülmeye başlandığı süreçtir. Aynadan yansıyan biçimselliği ön planda tutan eski dönemlerin otoportre tarzı, sanatçının eserdeki ruh hali ve imgeler yoluyla bireysel bellek bağlamında incelenmesi önemlidir. Bu doğrultuda, Barok dönemde bilinen Hollandalı ressam Rembrant van Rijn'in (1606-1669) otoportreleri, bireysel bellek arayışları için zengin bir kaynakça sunacağı düşünülmektedir.

Sanatçıların iç dünyalarına bakabilmeleri Romantizm dönemine kadar pek mümkün olmamıştır. Bu sebeple 20. yüzyıl öncesinde sanatta bireysel bellek araştırmaları yok denecek kadar kısıtlıdır. Romantizm dönemiyle birlikte iç dünyalarına yönelme fırsatı bulan sanatçılar için kısmen de olsa bireysel bellek anlatıları bulmak daha mümkün görülmektedir. Araştırmanın sınırlılıkları el vermediği için dahil edilemeyen Hollandalı ressam Vincent van Gogh'un eserleri bireysel bellek açısından incelenmesi önerilmektedir. Sınırlılıklar sebebiyle Munch'ın tek bir eseri incelenebilmiş olup geniş ölçekte bakılamamıştır. Much, en ünlü eserlerinden olan 'Çığlık' adlı yapıtını, arkadaşlarıyla yaptığı bir sahil gezintisinin anısından esinlenerek yaptığı bilinmektedir. Bu sebeple derin bir döküman taraması ile Much eserleri incelenip, bireysel bellek izlerinin araştırılması önerilmektedir.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da yaşanan yıkımı deneyimlemiş olan Duchamp, erkek kardeşini savaşta kaybetmiştir. Bu acı duygudan hareketle sanatçı, yıllar içerisinde eserlerin kaybolma ihtimaline karşı onları çoğaltarak kendi tarihini oluşturmaya karar

verir. Bu sebeple 'Valizdeki Kutu' (1960) adlı eserinde bir çok sanatçının röprodüksiyon başyapıtlarına yer vererek kişisel müzesini oluşturmuştur. Kültürel ve toplumsal bellek açısından derin bir inceleme konusu olan bu eserin araştırılması önerilmektedir.

Araştırmanın kapsamı Batı sanatı olarak belirlendiği için, farklı sanatların incelenmesi mümkün olmamıştır. Fakat döküman taramalarında rastlandığı üzere, Doğu ve özellikle Hindistan kültürüne yönelik çağdaş sanat çalışmalarının bellek üzerinden incelenmesi önerilmektedir. Araştırmada çağdaş sanat yerleştirmeleri incelenmiş olup klasik heykeller dahil edilmemiştir. Bu eksik neticesinde bireysel bellek ile ilişkili heykel sanatçıları araştırılabilir.

KAYNAKÇA

Abul, D.& Uz, A. (2017). Jasper Johns'un Eserlerinde Popüler Kültür İmgeleri. Journal of Awareness, 2(3), 69-80.

Antmen, A. (2017). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Aral, Ö.Y. (2009). De Chirico: Mekanın Metafizik Belleği. *Sanat Dergisi, (15),* 37-42.

Atakan, N. (2015). Sanatta Alternatif Arayışlar. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Assmann, J. (2018). Kültürel Bellek. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Aliçavuşoğlu, E. (2012). Psikanaliz, Freud ve Sanat. *Sanat Tarihi Dergisi*, 0 (20), 1-16.

Altuner, H. (2014). Marc Chagall'ın 'Ben ve Köy' Adlı Eserinin Akademik Eleştiri Yöntemiyle İncelenmesi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 54, 2 (2014), 49-72.

Aristoteles, 'On Memory and Reminiscence', çev. J. I. Beare, Annals of Neurosciences, 2010 Nisan; 17 (2): 87–91.

Bağatır Demir, R. (2011). Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(7), 23-33.

Barash, J.A. (2007). Belleğin Kaynakları, *Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız.* Yapı Kredi Yayınları, 50 (2007), 11-22.

Bayraktar, G. (2017). Bireysel ve Kolektif Bellek Aralığında Sanatta Kimlik Okumaları. Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.

Bergson, H. (2015). Madde ve Bellek. Ankara: Dost Kitabevi.

Britt, D. (1999). Modern Art, Impressionism to Post-Modernism. London: Thames and Hudson.

Boyer, P. ve Wertsch, J. V. (2015). Zihinde ve Kültürde Bellek. İstanbul: İş Bankası Kütür Yayınları.

Boym, S. (2009). Nostaljinin Geleceği. İstanbul: Metis Yayınları.

Bozkurt,N. (2014). Sanat ve Estetik Kuramları. Bursa: Sentez Yayıncılık.

Connerton, P. (2014). Toplumlar Nasıl Anımsar? İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Chilvers, I. (2009). Oxford Dictionary of Art and Artists. Oxford Universty Press.

Charles, V., Manca, J., McShane, M., Wigal, D. (2012). 1000 Muhteşem Resim. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cumming, R. (2008). Sanat Kitabı, Görsel Rehberler Serisi. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Çokatak, D. (2014). Frida Kahlo'nun Resminde Kadın Olgusu. Yüksek Lisans Tezi. Ulusal Tez Merkezi veritabanından erişildi. (No:370404).

Danto, A. C. (2014). Sanatın Sonundan Sonra. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Demirkol, C. V. (2008). Batı Sanatında Modernizm Postmodernizm. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Dempsey, A. (2002). Styles, Schools and Movements An Encyclopaedic Guide to Modern Art. London: Thames & Hudson Ltd.

Doğan, S. (2015). Sanatçı Belleği ve Resimde Otobiyografik Anlatılar. *Route Educational and Social Science Journal*, 2(2), 351-364.

Doğanay, E. (2015). Şiirsel Resimler Şiirsel Başlıklar: Joan Miro. *Üsküdar Sanat Dergisi,* 1/2015, 138-141.

Doğan Özcan, Ç. (2019) Marc Chagall, Kiki Smıth ve Paula Rego Örnekleri Üzerinden Resimde Kurgusal Anlatımların Görünümü. Ulakbilge, 40 (2019 Eylül), 629-643.

Draaisma, D (2018). Bellek Metaforları. İstanbul: Metis Yayınları.

Dilber, K.C. (2019). Zaman'ın Belleği'ne Bir Bakış. *İdil Sanat ve Dil Dergisi,* 8(55), 303-312.

Edeer, Ş. (2005). Chagall'ın Resimlerinde Yapıt-İzlek İlişkisi. Anadolu Sanat. 16(22).

Eroğlu, Ö. (2007). Sanatın Tarihi. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.

Erzen, J. N. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1. Cilt: 'Christian Boltanski', 269, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi.

Esmaili, M.H. (2014). Görsel Sanatlar Eğitiminde 'Kopya Yöntemi' ile 'Bellek Eğitimi' Yönteminin Öğrenci Çalışmaları Üzerindeki Etkisine Yönelik Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü; Ankara (No:366360).

Fleckner, U. (2016). Sarkis Külliyatı Üzerine: Bellek ve Sonsuz. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Feldman, B.E. (1967). Art As Image And Idea. New Jersey: Prentice Hall.

Fleming, W. (1955). Arts and Ideas, Seventh Edition. Fort Worth: Holt, Rinehart and Winston, Inc.

Farthing, S. (2012). Sanatın Tüm Öyküsü. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Farthing, S.& Doğanay, E. (2007). Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim, Dünyanın Önde Gelen Sanat Eleştirmenlerinin Yorumlarıyla. Çin: Caretta Kitapları. Roger Wilson, s. 618.

Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri. İzmir: Karakalem Kitabevi.

Gay, P. (2017). Modernizm, Sapkınlığın Cazibesi, Baudelaire'den Beckett'e ve Ötesine. İstanbul: Everest Yayınları.

Gombrich, E.H. (1997). Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gompertz, W. (2015). Pardon Neye Bakmıştınız? İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gör, T. K. (2019). Baskı Resmin Çocuksu Şairi: Joan Miró. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(56), 433-442.

Groys, B. (2017). Akışta İnternet Çağında Sanat. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Güngen, Z. (2019). Pop Art'ın Anti-Romantizm Söylemi ve Amerikan Sanatına Etkileri. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi.* 6(3), 681-696.

Gündüz, Y. (2019). Postmodern Perspektifte Sanat Piyasasının Sembolik Bir Kaynağı Olarak Markalaşma ve Tracey Emin Örneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 12(67), 487-493.

Güvenilir, T. (2018). Güzel Sanatlar Eğitiminde Bellek Eğitimi Yöntemi ve Afiş Tasarım Çalışmalarının Öğrencilerin Çevre Bilinci Kazanımına ve Çalışmalarına Etkisi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü: Ankara, (No:527306).

Güvenilir, T. ve Yılmaz, M. (2018). Görsel Sanatlar Eğitiminde Bellek Eğitimi Yönteminin Öğrencilerin Stereotip Bitki Çizimlerine Etkisi, *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi.* 44, 28-46.

Hodge, S. (2015). Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri. İstanbul: Domingo Yayınları.

Hodge, S. (2016). Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz: Açıklamalı Modern Sanat. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Hopkins, D. (2018). Modern Sanattan Sonra. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İnankur, Z. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1. Cilt. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi.

İpek, A.N. (2018). Sanat Eserine Dönüşen Hafıza. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi.* 3(4), 243-257.

İşman Almelek, S. (2008). 20. Yüzyıl Batı Resim Sanatında Aşk Olgusu. İstanbul: Arion Yayınevi.

Karasar, N. (2016). Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler ve Teknikler. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık.

Kettenmann, A. (2000). Frida Kahlo. Köln: Taschen.

Krausse, A., C. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. Almanya: Literatür Yayıncılık.

Korkmaz, D.& Kozlu, D. (2017). Paula Rego ve Resimlerindeki Öz Yaşam Öyküsel Çıkarımlar. SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 10(19), 78-95.

Koruç, E. (2018). Günümüz Sanatında Otobiyografik Anlatılar. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu.

Lunday, E. (2015). Büyük Sanatçıların Gizli Hayatları. İstanbul: Domingo Yayıncılık.

Lynton, N. (2015). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Lucie-Smith, E. (2000). Lives of the Great 20th – Century Artists. London: Thames&Hudson.

Lucchetti, M. (2012). Mnemosyne Bir Yunan Müzüydü. Bir İmge Ne Zaman Ölür? Sanat Dünyamız Dergisi 131. Sayı, Zihinsel Mekan 01 Ek.

Macey, D. (2012). Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar: Sigmund Freud, 139-144, Yayına Hazırlayan: Chris Murray. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Masters, C. (2016). Dali. Sanatçılar, Akımlar, Yapıtlar. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Misztal, B. (2003). Theories of Social Remembering, Glasgow: Open University Press, Ocak 2003, 38.

Nora, P. (2000). Hafıza Mekanları. Ankara: Dost Kitabevi.

Oğuz, D. (2015). 1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,* 14 (2015 Yaz), 67-76.

Özyonar Çırak, B. (2019). Bireysel İzleğin Bir Nesnesi Olarak SanattaYatak İmgesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 57 (2019 Mayıs), 535-542.

Önal Balkan, P. (2018). Sanatta Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı. (Yüksek Lisans Tezi). Ulusal Tez Merkezi veritabanından erişildi. (No:533042).

Özayten, N. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3. Cilt. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.

Özyürek, A. (2013). Altı Yaşında Bellek Eğitimi Verilen Çocukların İki Yıl Sonraki Bellek Gelişimlerinin İzlenmesi, Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 3(1), 17- 26.

Passeron, R. (1982). Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Poyraz E. (2010). 20. Yüzyıl Sonundan Günümüze Çağdaş Sanatta Toplumsal Bellek Etkileşimleri. (Yüksek Lisans Tezi). Ulusal Tez Merkezi veritabanından erişildi. (No:262106).

Rona, Z. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi.

Rubin, C.D. (2015). Zihinde ve Kültürde Bellek: Kolektif Anılar Olarak Sözlü Gelenekler: Genel Bir Bireysel ve Kolektif Bellek Kuramı İçin Öneriler, 349-369, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

San, İ. (2010). Sanat Eğitimi Kuramları. Ankara:Ütopya Yayınevi.

Schacter, D.L. (2010). Belleğin İzinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Selçuk Ünay, S. (2018) Görsel Sanat Yapıtlarında Bellek Üzerine Okumalar. *İdil Sanat ve Dil Dergisi,* 7(49), 1051-1056.

Sevük, D. (2017). Metaforlar Aracılığıyla Hikayelerimiz ve Psikoterapi. Başkent Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi | Psikoloji Bölümü Eleştirel - Yaratıcı Düşünme ve Davranış Araştırmaları Laboratuvarı Pivolka, 7(25), 16-19.

Slawomirski, M.R. (2013). Fractal Structures and Self-similar Forms in the Artwork of Salvador Dalí. *Prace Instytutu Mechaniki Górotworu PAN* , *15* (3-4), 131-146.

Stallabrass, J. (2016). Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller. İstanbul: İletişim Yayınları.

Soylu, R. (2017). Sanatta ve Kültürde Öpme Ritüelinin Göstergebilim Açısından İncelenmesi. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 16(60), 269-287.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2012). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şahiner, R. (2013). Sanatta Postmodern Kırılmalar. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Terdiman, R. (1993). Theorizing Recollection. In *Present Past: Modernity and the Memory Crisis* (s. 33-72). Ithaca; London: Cornell University Press.

Turani, A. (1983). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Turani, A. (2019). Sanat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tükel, U. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1.cilt. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi.

Türk, A.& Akkol, N. (2010). Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri Ve işlerinin Değerlendirilmesi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, 105-120.

Türkdoğan, G. (1981). Sanat Egitimi Yöntemleri. Ankara: Kadıoğlu Matbaası.

Ünal, B. (2018). Fanilik Üzerine Yeniden Düşünüş. Sanat ve Tasarım Dergisi, (21), 245-262.

Veryeri Alaca, I. (2008). Louise Bourgeois'nın Sanatının Kronolojik Dönüşümü. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 17(3), 1-16.

Walther, I.F. ve Metzger, R. (2000). Marc Chagall, Painting as Poetry. Köln: Taschen.

West, S. (2004). Portraiture. Oxford History Art. Oxford University Press.

Wilson, M. (2015). Çağdaş Sanat Nasıl Okunur? 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yıldırım, A. (1999). Nitel Araştırma Yöntemlerinin Temel Özellikleri ve Eğitim Araştırmalarındaki Yeri ve Önemi. Eğitim ve Bilim Dergisi, 112(23),7-17.

Yılmaz, M. (2013). Modernden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi.

İnternet Kaynakçası

International Sculpture Center: https://www.sculpture.org/documents/scmag04/april04/WebSpecials/whiteread.shtml (Erişim: 17.04.2020)

Lebriz.com: http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=51&bhcp=1 (Erişim: 11.02.2020)

Museum of Modern Art, New York: https://www.moma.org/collection/works/80857 (Erişim: 07.01.2020)

Saatchi Gallery, Londra: https://www.saatchigallery.com/artists/paula_rego.htm (Erişim: 08.12.2019)

Tate Galley, Londra: https://www.tate.org.uk/art/artworks/munch-the-sick-child-n05035 (Erişim: 12.12.2019)

Tate Gallery, Londra: https://www.tate.org.uk/art/artists/doris-salcedo-2695 (Erişim: 20.02.2020)

Tate Gallery, Londra: https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-unland-audible-in-the-mouth-t07523 (Erişim Tarihi: 20.02.2020)

Tate Gallery, Londra: https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-why-i-never-became-a-dancer-t07314 (Erişim Tarihi: 26.04.2020)

Tate Gallery, Londra: https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-exploration-of-the-soul-t11887 (Erişim Tarihi: 26.04.2020)

The Art Story: https://www.theartstory.org/artist/wyeth-andrew/ (Erişim Tarihi: 03.02.2020)

The Art Story: https://www.theartstory.org/artist/bourgeois-louise/artworks/ (Erişim Tarihi:03.02.2020)

The Art Story: https://www.theartstory.org/artist/magritte-rene/ (Erişim Tarihi: 03.02.2020)

The Art Story: https://www.theartstory.org/artist/whiteread-rachel/ (Erişim Tarihi: 18.04.2020)

The Art Story: https://www.theartstory.org/artist/emin-tracey/artworks/#pnt_5 (Erişim Tarihi: 25.04.2020)

The Epoch Times: https://www.theepochtimes.com/iconic-andrew-wyeth-stirs-deep-emotions-in-new-retrospective_2334696.html (Erişim Tarihi: 03.02.2020)

The New York Times Style Magazine: https://www.nytimes.com/2019/02/18/t-magazine/jasper-johns.html (Erişim Tarihi: 15.04.2020)

The Guardian: https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/17/rachel-whiteread-tate-britain-review (Erişim Tarihi: 18.04.2020)

Türk Dil Kurumu Sözlükleri: https://sozluk.gov.tr/?kelime=imge (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Görsel Kaynakça

Şekil 1. https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-sick-child-1886 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 2. https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/i-and-the-village-1911 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 3. https://www.guggenheim.org/artwork/793 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 4. https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/the-birthday-1915 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 5. https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-song-of-love-1914 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 6. https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/piazza-d-italia-1913 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 7. https://www.theartstory.org/artist/miro-joan/artworks/ (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 8. https://artsandculture.google.com/asset/carnaval-d-arlequin-carnival-of-harlequin/RgH8MMLuWyoUCA (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 9. https://www.singing-palette.org/Paintings/Catalan-Peasant-Head-Works-27905.html (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 10. https://tr.qwe.wiki/wiki/On_the_Threshold_of_Liberty (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 11. https://www.tate.org.uk/art/artworks/magritte-the-spirit-of-geometry-t00892 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 12. https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/memory-1948-1 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 13. https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-enigma-of-my-desire-or-my-mother-my-mother-my-mother-1929 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 14. https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-persistence-of-memory-1931 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 15. https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/flaming-giraffe (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 16. https://www.fridakahlo.org/memory-the-heart.jsp (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 17. https://tr.qwe.wiki/wiki/What_the_Water_Gave_Me_(painting) (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 18. https://www.fridakahlo.org/the-two-fridas.jsp (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 19. https://www.artsy.net/artwork/andrew-wyeth-winter (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 20. https://www.moma.org/collection/works/78455 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 21. https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/rego_paula_the_maids.htm (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 22. https://www.wikiart.org/en/paula-rego/snow-white-and-her-stepmother-1995 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 23. https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/rego_paula_snow_white_playing.htm (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 24. https://gaiadergi.com/son-100-yilin-onde-gelen-feminist-sanatcilarindan-louise-bourgeois-ve-cesur-sanati/ (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 25. https://www.guggenheim.org/artwork/10856 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 26. https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-6 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 27. https://www.researchgate.net/figure/Duchamp-Fountain-1917-Fig-6-Johns-Painted-Bronze-1960-CSuccession-Marcel-Duchamp_fig2_301504171 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 28. https://mcachicago.org/Collection/Items/1961/Jasper-Johns-In-Memory-Of-My-Feelings-1961 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 29. https://www.moma.org/collection/works/79864 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 30. https://www.wikiart.org/en/ilya-kabakov/the-toilet-1992 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 31. https://www.wikiart.org/en/ilya-kabakov/the-man-who-never-threw-anything-away (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 32. https://artsandculture.google.com/asset/reserve-of-dead-swiss-christian-boltanski/0wEiQjT5i63eXg (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 33. https://www.moma.org/collection/works/80857 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 34. https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/unland-the-place-of-testimony (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 35. https://www.icaboston.org/art/doris-salcedo/atrabiliarios (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 36. https://www.theartstory.org/artist/whiteread-rachel/artworks/#pnt_1 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 37. https://www.saatchigallery.com/aipe/tracey_emin.htm (Erişim Tarihi 03.12.2019).

şekil 38. https://www.tate.org.uk/art/artists/tracey-emin-2590 (Erişim Tarihi 03.12.2019).

Şekil 39. https://www.saatchigallery.com/aipe/tracey_emin.htm (Erişim Tarihi 03.12.2019).

EKLER

EK 1.

20. Yüzyılın İlk Yarısında Batılı Sanatçılar

Sanatçılar	Teknik	Tema	Metaforlar
Edvard Munch	yağlıboya	hastalık, ölüm, bunalım, korku, çocukluk travmaları	Figürler: anne, çocuk, kardeş...
Marc Chagall	yağlıboya	memleket özlemi, kültürel bellek, çocukluk anıları	Kent manzaraları, hayvanlar, dini imgeler, sevgililer
Giorgio De Chirico	yağlıboya	Antik Yunan kültürel belleği, yalnızlık ve zamansızlık	Antik mimari, tren, gizemli atmosfer
Joan Miro	yağlıboya	Katalan kültürel belleği, rüyalar	Merdiven, oyun, kişisel mitoloji
René Magritte	yağlıboya	çocukluk travmaları, sorgulatıcı atmosfer	yüzü görünmeyen portreler, melon şapka, kanayan büst
Salvador Dali	yağlıboya	Katalan kültürel belleği, çocukluk anıları, rüyalar	çekmece, eriyen saatler, kendine özgü yaratıklar
Frida Kahlo	yağlıboya	Meksika kültürel belleği, anılar, feminist kimlik, otoportre	otoportre ve kendi bedeni, Meksika bitkileri, hayvanlar, bebek, kanayan yaralar
Andrew Wyeth	yağlıboya	ABD kırsal hayatı, gerçekçi atmosfer	demiryolu, kırsal manzara, dinginlik
Paula Rego	yağlıboya	çocukluk travmaları, feminizm, kıskançlık, cinsiyet	masallar, pamuk prenses, üvey anne, geyik başı

EK 2.

20. Yüzyılın İkinci Yarısında Batılı Sanatçılar

Sanatçılar	Teknik	Tema	Metaforlar
Louise Bourgeois	heykel, yerleştirme	ev, çocukluk travmaları, aile ve kadın-erkek ilişkileri	örümcek, yemek masası
Joseph Beuys	yerleştirme	savaş anıları, çocukluk travmaları	hayvansal yağ, keçe, kızak
Jasper Johns	yağlıboya, yerleştirme	ikili ilişkiler, toplumsal sorunlar	Amerikan bayrağı, gölge, denizatı, anı kutusu, kol, yarım çember
Ilya Kabakov	yerleştirme	Sovyet kültürel belleği	tuvalet, dolaplar, gündelik eşyalar
Christian Boltanski	yerleştirme	soykırım anıları, ölüm, kayıp çocukluk	fotoğraflar, teneke kutu, telefon rehberleri
Doris Salcedo	yerleştirme	Kolombiya iç savaşı, yas duygusu, kayıplar	beton, saçlar, masa, kadın ayakkabıları, eski giysiler
Rachel Whiteread	heykel, yerleştirme	toplumsal bellek, negatif boşluklar	beton, ev, dolap, doluluk-boşluk
Tracey Emin	yerleştirme	çocukluk-gençlik travmaları, anılar	çadır, yatak, el yazısı

EK 3.

ÖĞRENCİNİN AKADEMİK ÖZGEÇMİŞİ

Kişisel Bilgiler			
Adı ve Soyadı	Ayça Konçina		
E-postası/Web Sayfası	aycakoncina@gmail.com		
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce		
Uzmanlık Alanı	Resim Bölümü, Sanat Eğitimi		
Öğrenim Bilgileri			
	Üniversite	Bölüm	Yıl
Lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi	Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği	2013-2017
Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Programı	2017-2020
Tez Başlığı	20. Yüzyıl Batı Sanatında Bireysel Bellek Arayışları ve Sanat Eğitimine Katkısı		
Tez Danışmanı	Sibel ALMELEK İŞMAN		
Akademik Eserler			
Gültekin, T., Konçina, A., Uygan, E., Ulus, H. ve Çobanoğlu, C. (2018). Türk Resminde Geleneksel Çocuk Oyunları ve Schiller'in Oyun Kuramı'nın İlişkisel Çözümlenmesi, XI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi, Konya, Posterbildiri. Konçina, A. ve Ulus, H. (2018). Herbert Read'in Sanat Yoluyla Eğitim Kuramı'nın Disiplinlerarası Yaklaşım ve Sanatsal Yaratıcılık Bağlamında İlişkisel Çözümlemesi, Uluslararası Bilim, Eğitim, Sanat ve Teknoloji Sempozyumu, İzmir, Posterbildiri. Gültekin, T., Konçina, A., Uygan, E., Ulus, H. ve Çobanoğlu, C. (2019). "Homoludens Sergisi Örneğinde Karşılaştırmalı İnceleme: Kültürel Aktarım ve Oyun." ulakbilge, 34 (2019 Mart). s. 215-222.			
Sergiler			
Buca Liseleri 2. Karma Resim Sergisi, İzmir 2012. ''Metamorfoz'' Kavramsal Sanat Sergisi, Galeri Eylül, İzmir, 2016. ''Özümleme'' Mailart Sergisi, Galeri Eylül, İzmir, 2016.			

''Duyum'' Kavramsal Sanat Sergisi, Galeri Eylül, İzmir, 2017.

EgeArt Sanat Günleri Karma Öğrenci Sergisi, İzmir, 2017.

''Homoludens'' Kavramsal Sanat Sergisi, Galeri Eylül, İzmir, 2018.

II. Uluslararası SADA Sempozyumu/ Sergisi, Ankara, 2019.

